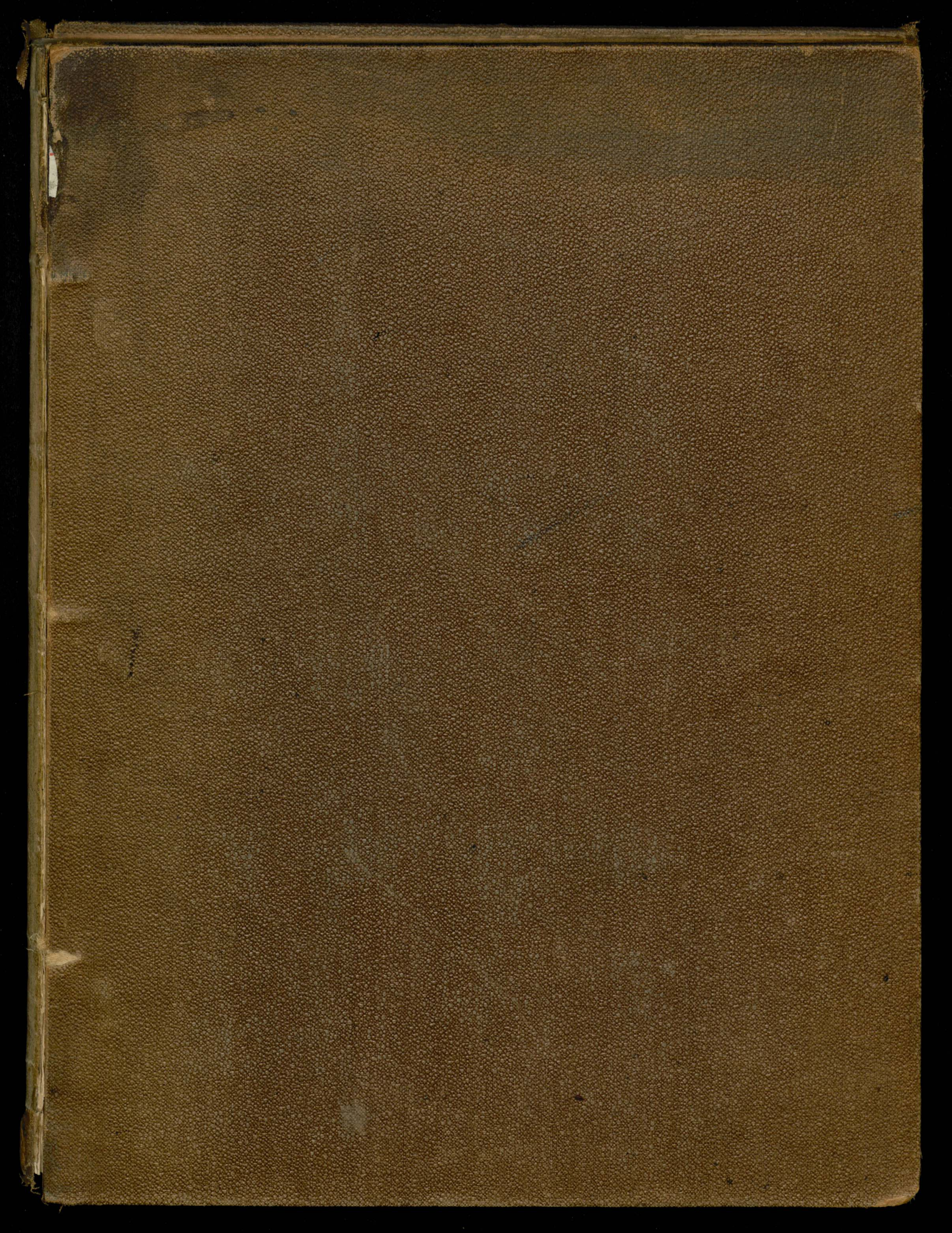
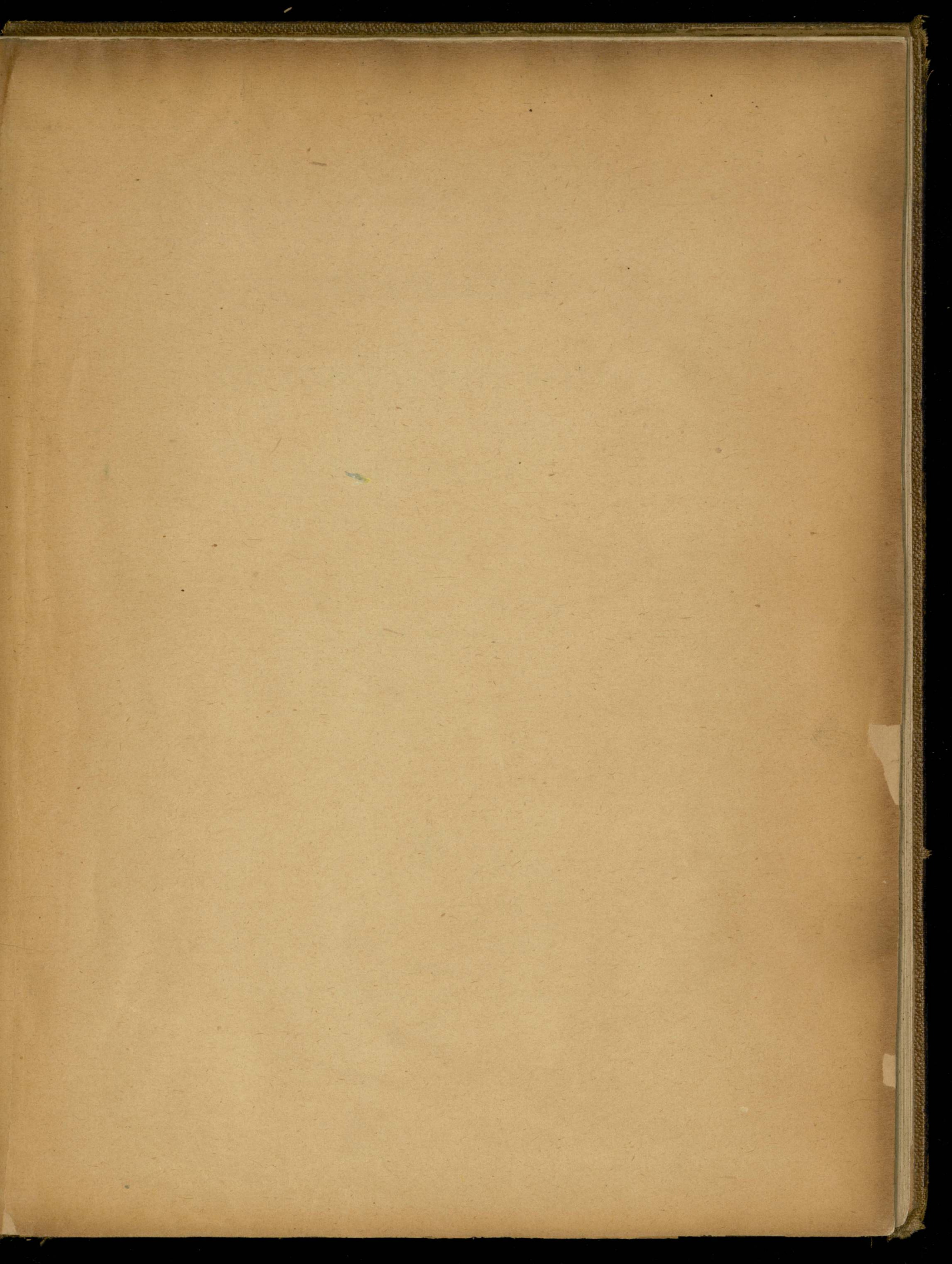
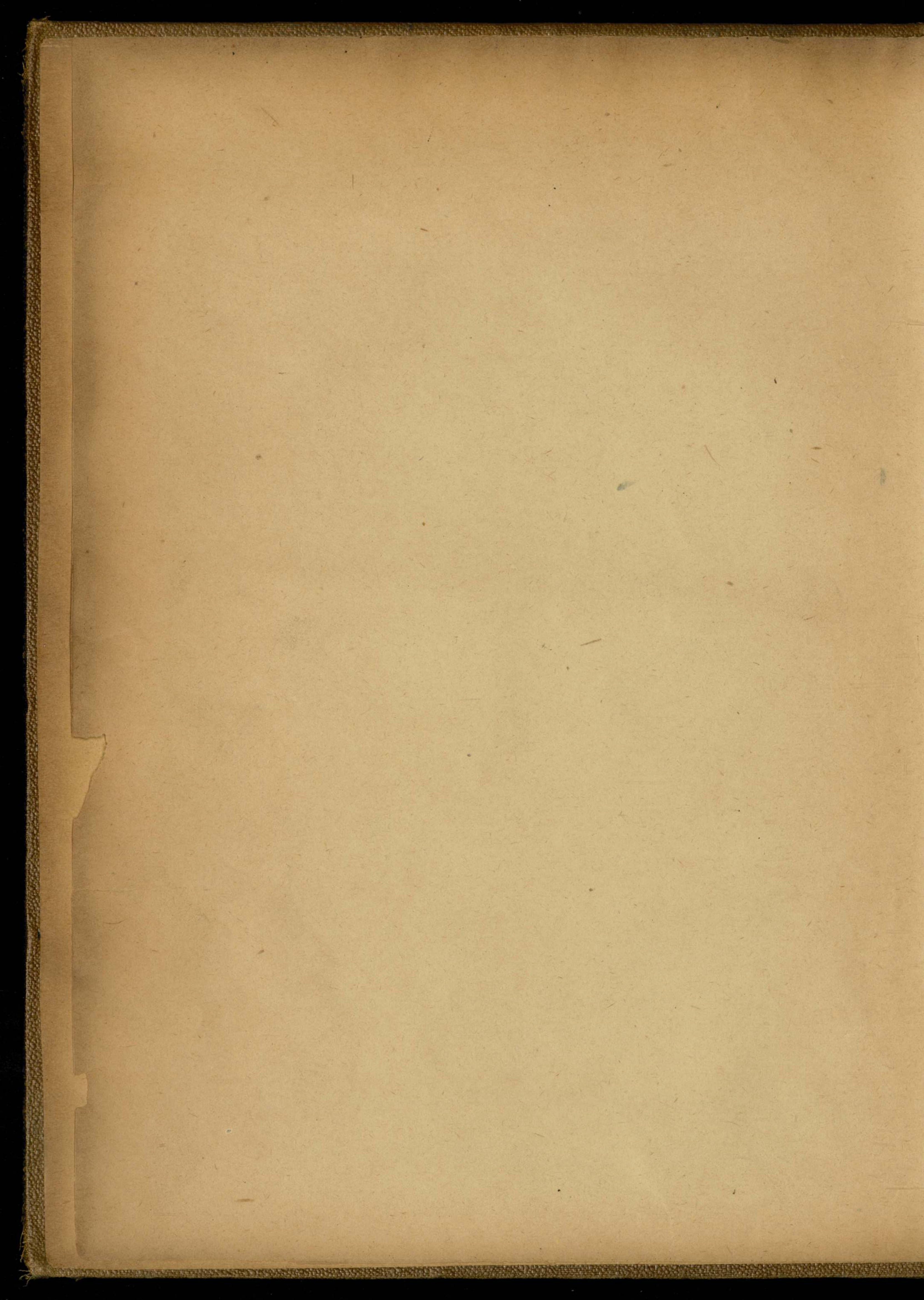






HUCBALDS

ECHTE UND UNECHTE SCHRIFTEN

ÜBER MUSIK

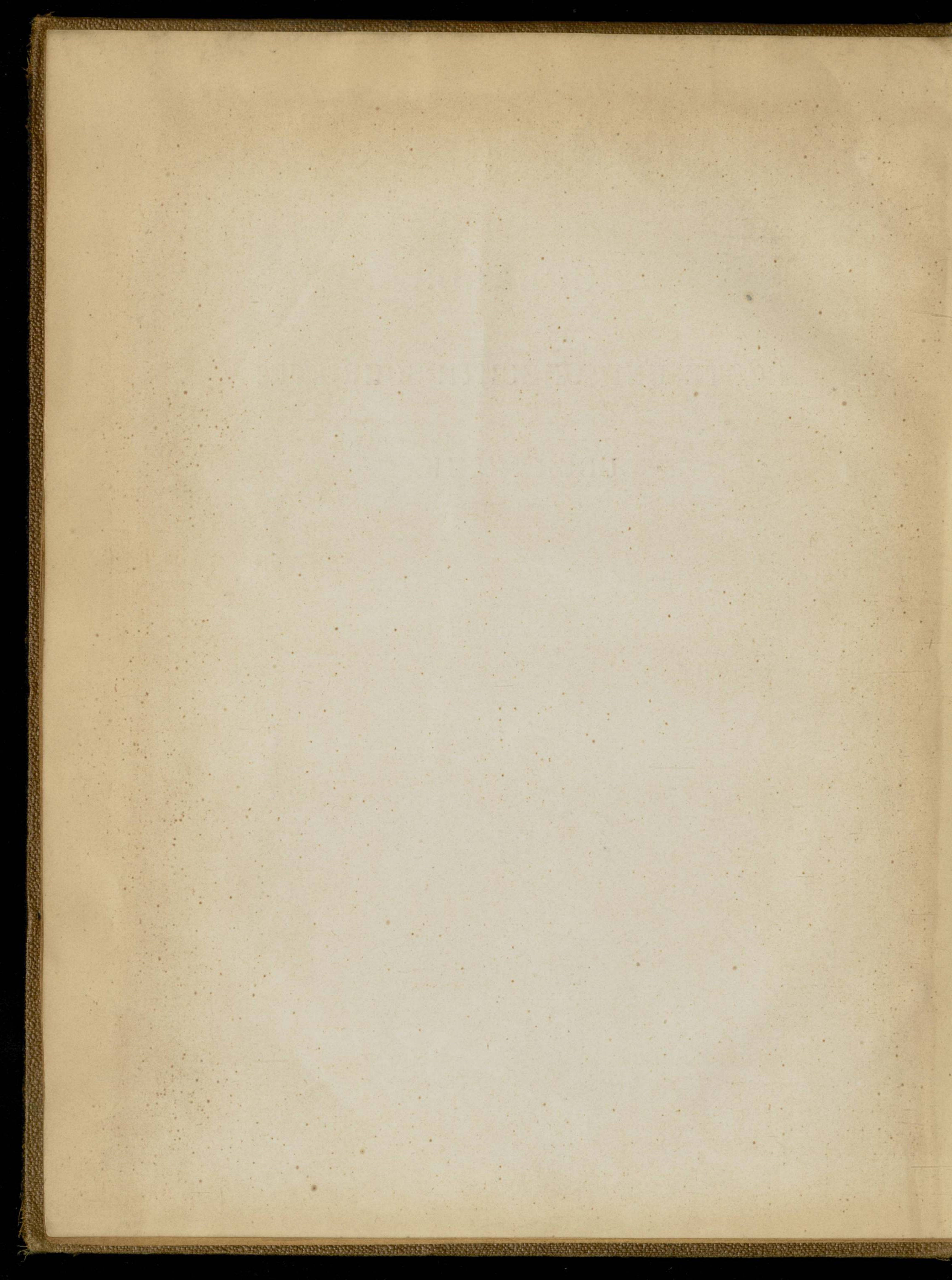
VON

HANS MÜLLER.

MIT DREI TAFELN.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1884.



VORWORT.

Bei Herausgabe der nachfolgenden Studien, deren Fertigstellung nur durch längere Reisen in Italien, Frankreich, Belgien, Deutschland und der Schweiz ermöglicht werden konnte, ist es mir eine angenehme Pflicht, allen Vorständen von Bibliotheken und Klöstern Dank zu sagen, welche mir in entgegenkommender Weise Tor und Tür öffneten und so zur Förderung meiner Forschungen beitrugen. Alle diese Bibliotheken und Klöster, die ich mit positivem oder negativem Erfolge besucht oder um Rat gefragt habe, einzeln namhaft zu machen, würde zu weit führen. Es ergiebt sich aus dem Verlaufe der vorliegenden Schrift, wo wichtiges handschriftliches Material für meine Arbeit entdeckt und studiert wurde. Doch möchte ich nicht unerwähnt lassen, dafs ich eine ganz besonders freundliche Aufnahme in Brüssel, Brügge, Paris, Valenciennes, Einsiedeln, Bologna, Cesena, Florenz, auf Monte Casino und in Karlsruhe fand. Reiche bibliographische Hülfsmittel gewährte man mir in München, Brüssel und Frankfurt a. M. Ausserdem unterstützten mich auf meine Bitte hin durch Kollationen und Durchpausungen die Herren Dr. Wilhelm Meyer in München, J. Kluch in Wien, Dr. Alfred Holder und Professor Dr. W. Brambach in Karlsruhe, Dom-Kapellmeister Fr. Xaver Haberl aus Regensburg, zur Zeit in Rom. Allen ihnen gebührt mein herzlichster Dank für die Freundlichkeit, mit der sie mir zur Hand giengen.

Da ich redlich bemüht war, der interessanten Frage über Hucbalds wirkliche Bedeutung für die Musikgeschichte und über den wahren Verfasser der „musica enchiriadis" auf den Grund zu kommen, so habe ich Umschau gehalten, wo nur irgend Bemerkenswertes gefunden werden konnte, und liess mich nicht verdriefsen, wenn hier und dort Hoffnungen auf wichtige Funde getäuscht wurden. Ich war mir vollauf der Schwierigkeit bewusst, mit der man eine seit alters eingebürgerte wissenschaftliche Meinung — trotz ihrer Haltlosigkeit — bekämpfen mufs, und unterliess es deshalb nicht, mich mit allem Rüstzeug, dessen ich habhaft werden konnte, auszustatten. Dafs ich manches interessante Stück gefunden habe, wird man mir zugeben. Auch dürfte über den Ausgang des Streites kein Zweifel mehr bleiben. Die mittelalterliche Musikgeschichte, die leider noch so vielfach als Aschenbrödel betrachtet wird, und über die, aus diesem Grunde, allenthalben Dunkel und Unwissenheit verbreitet ist, erhält durch die Behandlung der bedeutsamen Frage, welche der Titel angiebt, mancherlei neue Klärung und Bereicherung. Möchten ihr damit auch neue Freunde zugeführt werden!

Frankfurt a. M., im Mai 1884.

Hans Müller.

INHALT.

Der Irrtum eines einzelnen wird nicht selten durch Jahrhunderte hindurch fortgeschleppt, ohne dafs sich jemand veranlafst sieht oder darauf kommt, die notwendige Aufklärung zu geben. Nachdem eine Behauptung, die den Schein der Wahrheit an sich trug, schwarz auf weifs niedergelegt ist, schreibt einer vom anderen vertrauensselig ab, und der Urheber wird allmählich vergessen. Der Irrtum bürgert sich zuerst in die wissenschaftlichen Werke ein. Von dort gelangt er in die volkstümlichen Schriften und Schulbücher. Alle Welt glaubt an ihn, er wird gelehrt und gelernt, man hält ihn für unumstöfslich. Wagt es einer einmal zu zweifeln, so hält man ihm die langjährige Überlieferung der Wissenschaft, die Meinung aller bedeutenden Gelehrten entgegen. Die Tatsache ist durch jahrhundertlange Zustimmung, durch Unterschriften der besten Männer besiegelt, folglich kann von keinem Irrtum die Rede sein. Und doch ist es Pflicht, jedem Zweifel nachzugehen, zu prüfen und zu forschen, was anfechtbar ist, der herrschenden Meinung entgegenzutreten, wenn sie der ursprünglichen Begründung entbehrt, und der Wissenschaft zu ihrem höchsten Recht, zu ihrer heiligsten Pflicht zu verhelfen.

Auf eine Frage der bezeichneten Art wünschen die folgenden Blätter die Aufmerksamkeit zu lenken. Handelt es sich doch um einen Gegenstand, der, wenngleich in seinen tieferen Anlagen der abstrakten Wissenschaft angehörend, doch in den weitesten Kreisen bekannt und genannt ist. Und da er offenbar auch eine ganz irrige Annahme betrifft, so ist es endlich Zeit, der allgemeinen Verbreitung derselben Einhalt zu tun und ihre Haltlosigkeit durch eingehende Vorführung aller Gründe und Ursachen darzulegen.

Unter den hauptsächlichsten Musikgelehrten des früheren Mittelalters weifs jedes musikhistorische Handbuch und Lexikon den Elnonenser Mönch Hucbald von St. Amand († 930) zu nennen und als einen tiefsinnigen und bedeutenden Kenner und Erfinder musikalischer Theorieen zu feiern. Jedenfalls weist man ihm nach Boëthius und vor Guido von Arezzo den höchsten Ehrenplatz an und vereinigt auf seinem Haupte die gröfste Mehrzahl der zwischen diesen Musikgelehrten hervorstechendsten und verdienstvollsten Erscheinungen der Musikentwickelung. Es geschieht dies namentlich auf Grund der seit dem vorigen Jahrhundert und vor allem seit der Ausgabe der Gerbertschen „Scriptores ecclesiastici de musica“ (1784) allgemeingiltigen Annahme, dafs das hochbedeutende musiktheoretische, unter dem Titel „musica enchiriadis“ bekannte Werk von Hucbald verfafst sei. Und in der Tat hat man ein volles Recht, dem Verfasser dieses Traktates die höchsten Ehren zuzuerkennen, da er, aufser seinen vielen für die Entwickelung der Musik wich-

tigen Versuchen und seiner Erfindung einer eigenen Notenschrift, sehr bemerkenswert für die Entstehung der Harmonie ist, während man sich keineswegs veranlaſst sehen kann, dem anderen demselben Hucbald zugeschriebenen Werke „De harmonica institutione“ eine gleiche Wichtigkeit beizulegen. So wird denn die Bedeutung und der Ruhm des Elnonenser Mönchs um ein groſses herabgedrückt werden müssen, wenn der Beweis geliefert wird, daſs Hucbald durchaus nicht der Verfasser der wichtigen „musica enchiriadis“, sondern nur der unwichtigen „harmonica institutio“ ist. Und dieser Beweis soll im folgenden erbracht werden.

Eine Bemerkung in W. Brambachs „Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (500—1050 n. Chr.)“ (B. G. Teubner, Leipzig 1883. S. 10) über die Anfechtbarkeit der allgemeinen Annahme, wonach Hucbald der Verfasser der „musica enchiriadis“ und Erfinder einer eigenen Notenschrift sein soll, und der Hinweis auf die mögliche Urheberschaft des Abtes Oddo von Clugny veranlaſste eine ausführliche Erörterung dieser bedeutsamen Frage und zunächst eine genaue Untersuchung des gesamten zugänglichen Handschriftenmaterials. Daran schloſs ich ein aufmerksames Studium des reichen litterarischen und historischen Stoffes und endlich eine eingehende Betrachtung der einschlägigen musiktheoretischen Schriften. Die Schluſsergebnisse dieser Studien muſsten von der Musikgeschichte der bisheran so unklaren Zeit vom 9.—11. Jahrhundert ein völlig anderes Bild geben. Man wird gezwungen sein, die Abfassung des vielgebrauchten Handbuches dem Mönch von St. Amand zu nehmen und in eine spätere Zeit zu verlegen, was den Handschriften, den Mitteilungen anderer Theoretiker, der allgemeinen Annahme vor dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts und dem Inhalte des Werkes selbst weit besser entspricht. Doch wird es nicht möglich sein, das Werk dem Abt Oddo von Clugny zuzuweisen.

I. Die Handschriften der musica enchiriadis.

Bei der Beschreibung der Handschriften der musica enchiriadis ist im Interesse des Gegenstandes eine wenn auch stellenweise ermüdende Ausführlichkeit geboten, die übrigens der demnächst erscheinenden, durchaus nötigen Neuausgabe der Hucbaldschen und Pseudohucbaldschen musiktheoretischen Schriften zu Gute kommt. Die Handschriften sind sehr zahlreich, und da gerade aus ihnen in erster Linie die Angaben für den Verfasser des verbreiteten Werkes hervorgehen sollten, so ist ihre Kenntnis unumgänglich. Ich werde also die sämtlichen älteren und neueren Handschriften, welche ich früher erwähnt oder selbst gefunden habe, einzeln durchgehen und alle notwendigen für den vorliegenden Gegenstand erforderlichen Bemerkungen beifügen. Die Handschriften sollen in fortlaufender Reihe mit den Buchstaben unseres Alphabets bezeichnet werden.

Die beiden einzigen Handschriften, die Veranlassung zu der Annahme, dafs Hucbald der Verfasser der musica enchiriadis ist, gegeben haben oder geben könnten, sind keine eigentlichen Abschriften des unter diesem Titel sonst verbreiteten und bekannten Traktates, sondern eigenmächtige und unvollständige Überarbeitungen desselben; und zwar ist die eine von ihnen, als aus dem XV. Jahrhundert stammend, auf Papier gefertigt und mit der anderen verwandt, zudem ohne sonderlichen Wert.

A. Die älteste dieser beiden auf einen „Uchubaldus“ hinweisenden Handschriften befindet sich in der Nationalbibliothek zu Paris (Ms. fonds lat. 7202) und stammt, wie der Katalog (Catalog. Codicum Manuscript. Bibl. Reg. Pars Tertia. Tom. Quartus. Parisiis MDCCXLIV p. 326) ganz richtig sagt, aus dem XI. Jahrhundert, sogar, wie ich mich an Ort und Stelle überzeugt habe, aus dem Ende desselben — nicht aber, wie M. l'abbé le Beuf (Recueil de divers écrits etc. Paris 1738. tome 2 p. 98) und nach ihm Edmund de Coussemaker (Script. II. praef. p. VII) und W. Brambach (Musiklitteratur des Mittelalters, S. 12) mitteilen, aus dem X. Jahrhundert. Sie ist folglich weit über ein Jahrhundert nach Hucbalds Tod († 930) abgefafst worden. Diese Handschrift, ein foliierter Membrankodex und früher in der Colbertschen Sammlung befindlich (1741, Reg. 4981, 3), bringt nach einer Abschrift der fünf Bücher „de musica id est armonica institutione“ des Boëthius — der Verfasser wird fol. 22 r zuerst genannt — auf fol. 50 r in der Mitte, von derselben Hand geschrieben, wie der ganze Kodex, die Überschrift: *Incipit Inchiriadon Uchubaldi Francigenae* (nicht Uchabaldi, wie Gerbert immer schreibt) und dann einen Traktat, der mit den Worten „Armonia est diver-

sarum vocum apta coadunatio etc.“ (= Cap. IX. G I 159) beginnt und im wesentlichen denselben Inhalt besitzt, wie das in den übrigen Handschriften befindliche Handbuch, dagegen, wie schon der Anfang zeigt, eine völlig andere Anordnung des Materials — die Kapitel I—VII mit dem Anfang „Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae etc.“ (= G I 152 ff.) folgen erst fol. 50 v — fernerhin Erweiterungen, Umschreibungen, Zusätze und andere Beispiele enthält. Die bei Gerbert (158 Anm.) mitgeteilte Reihenfolge der Töne steht fol. 52 v und mufs neu wiedergegeben werden, da sie bei Gerbert verwirrt und falsch abgedruckt ist. Auf dieselbe folgt eine erweiterte Fassung der mit „Praemissae voces non omnes aeque suaviter sibi miscentur etc.“ (Cap. X. G I 159. Vergl. Anmerkung G I 165) beginnenden Kapitel, und dann kommt (fol. 54 v) eine Abhandlung „De organo“, mit den Anfangsworten „Dictis autem prout potuimus his quibus etc.“, die bis zur letzten, sehr fleckigen und schwer leserlichen Seite (fol. 56 v.) fortgesetzt wird (zum Schlufs Figur; doch scheint der Traktat noch nicht beendigt). Es ist dies der aller Wahrscheinlichkeit nach vor der musica enchiriadis entstandene und von Coussemaker (Scriptorum de Mus. Med. Aevi Par. MDCCCLXVII. Tom. II p. 74) veröffentlichte Traktat. Die Scholien der musica enchiriadis, die offenbar zu dem Originalwerke gehören, fehlen. Der Kodex ist richtig gebunden. Die Herkunft der Handschrift ist leider nicht zu ermitteln. Vielleicht dürfte eine auf fol. 55 v am oberen Rande befindliche, aus dem XIV—XV. Jahrhundert stammende, schwer leserliche Bemerkung einen kleinen Anhaltspunkt gewähren; doch scheint es sich hier nur um eine Angabe der Aufstellung des Buches zu handeln: „iste liber debet esse ex (in) XV[a] bancha (?) ex parte maris“, d. h. dieses Buch hat seinen Platz in dem fünfzehnten Schrank an der Wandseite, die nach dem Meere hinausgeht. Die französischen Mitteilungen (fol. 1 r) über die Seltenheit und die Kostbarkeit des Buches sind von geringer Bedeutung.

Leopold Delisle, der treffliche Direktor der Nationalbibliothek zu Paris, den ich brieflich um seine Meinung über die Herkunft der Handschrift angieng, schrieb mir das folgende: „J'ai examiné le ms. latin 7202 et je n'ai rien trouvé qui permette de découvrir le monastère auquel il a primitivement appartenu. La seule note d'origine que j'y aie remarquée se réduit à quelques mots tracés au XV[e] siècle sur l'avant dernier feuillet: Iste liber debet esse in XV[a] bancha ex parte maris. J'ignore à quelle bibliothèque peut se rapporter cette indication. Je suis porté à croire que le manuscrit était dans une abbaye de la Flandre ou de la France, située au bord de la mer.“

Weitere Forschungen lassen mir die Annahme möglich erscheinen, dafs die Handschrift aus dem flandrischen Kloster Ter Duyn, in den Dünen (Abbatia dunensis), welches am Meere lag, herstammt, umsomehr, da ich in Brügge eine Handschrift fand, die der Pariser Fassung ähnlich, sonst aber unvollständig ist und aus Ter Duyn herkommt (siehe C).

B. Die zweite Handschrift der musica enchiriadis, welche den Namen

des Verfassers als Uchubaldus angiebt, befindet sich in der Biblioteca nationale zu Florenz (Abteilung: Biblioteca Magliabecchiana XIX, 19 jetzt = I. n. 406), stammt aus dem XV. Jahrhundert, ist auf Papier geschrieben, nicht foliiert. Sie zeigt, wie ich mich in Florenz überzeugt habe, eine nahe Verwandtschaft mit der ebenbeschriebenen Pariser Handschrift. Nach einem unbekannten Bruchstück bringt sie auch (fol. 6 r) die fünf Bücher des Boëthius. Hierauf folgt (fol. 39 v) die Titelinschrift „*Incipit inchiriadon Uchubaldi Francigene*“ und wie in der Pariser Handschrift als Anfang das Kapitel IX bei Gerbert „Armonia est diversarum vocum apta coadunatio etc.“ gleichfalls erweitert; dann kommen die früheren Kapitel später, ferner Umschreibungen, Fassungsverschiedenheiten, andere Beispiele und schliefslich der Beginn der Abhandlung über das Organum (fol. 43 v) wie in der Pariser Handschrift, letztere aber nur bis zu den Worten „ab quo sono incipit in levatione particulae semper in eo subsistit“, welche sich in der Pariser Handschrift fol. 54 v in der Mitte befinden. Auch hier fehlen die Scholien. Die Florentiner Handschrift ist neben ihrer sonstigen Unvollkommenheit falsch gebunden. Über die sinnstörende Blattversetzung bei fol. 41 machte schon Adrien de la Fage vorn im Kodex eine Notiz. Dieser ausgezeichnete Gelehrte erkannte das ganze richtig als Bearbeitung, hielt indefs allerdings noch an Hucbalds Verfasserschaft fest. Er sagte in seinem nachgelassenen Werke „Essais de Diphthérographie musicale etc. (Paris 1864, S. 363)“ über den Florentiner Kodex: „Il semblerait que cet ouvrage n'est composé que de fragments rassemblés avec plus ou moins jugement et souvent altérés; peut-être le tout était-il tiré des ouvrages de Hugbaud.“

c. Eine diesen beiden Handschriften ähnliche Bearbeitung der musica enchiriadis, die keinen Autornamen anführt, fand ich in der Stadtbibliothek zu Brügge. Edmund de Coussemaker erwähnte eine dort befindliche Handschrift der musica enchiriadis (Script. de musica medii aevi etc. tom. II p. VIII) als von Hucbald herrührend unter der Bezeichnung „Bibliot. civitatis Brugensis Ms. 32“, ohne auf die Fassungsverschiedenheit aufmerksam zu machen. Der ausführliche Catalogue méthodique descriptif et analytique des manuscrits de la Bibliothèque publique de Bruges par P. S. Laude enthält S. 464 in Nr. 531 Anicii manilii severini boetii de musica eine kurze Beschreibung des Traktates: „Puis vient un traité sur l'harmonie, renfermant 10 feuillets“, dessen Bedeutung aber dem Verfasser unbekannt war. Ich habe die Handschrift in Brügge untersucht und immerhin einer Beschreibung wert befunden, wenn es sich auch um ein fehlerhaftes und unvollständiges Schreibermachwerk handelt, da sie gegen die Verfasserschaft Hucbalds spricht. Der Brügger Kodex Nr. 531 stammt aus dem XI. Jahrhundert, nicht X. Jahrhundert, wie der Katalog sagt, ist grofsfolio, membran, foliiert, teilweise zerschnitten — auch fehlt die erste Seite, die durch eine spätere Ausfertigung auf Papier ersetzt ist — und enthält auf den ersten 51 Blättern das Musikwerk des Boethius. Dann folgt fol. 52 r das neunte Kapitel der musica enchiriadis mit dem

Anfang: (HA)rmonia est diversarum vocum apta coadunatio (die zwei ersten Buchstaben sind hier wie mehrfach später nachgetragen, da bei vielen Abschnitten die Anfangsbuchstaben fehlten), bis systemata nominamus = G I 159. Darüber steht in der rechten Ecke des Randes die später beigefügte Überschrift: *An Cassiodori haec sunt aut Martiani Capellae vel denique Bedae Venerabilis videndum accurate.* Auf Gerberts neuntes Kapitel folgt dann gleich ohne neue Zeile: Ex sonorum copulatione diastemata et ex diastematibus sistema concrescunt = G I 152, der zweite Satz des ersten Kapitels. Dann Aufzählung des archoos, deuteros, tritos, tetrardos und das Beispiel „Rex coeli etc.", fol. 52 v. Zeile 4: Exemplum sit superius scriptum carmen = G I 154 b; Zeile 8: (S)icut vocis articulatae individuae etc. = G I 152, der Anfang der musica enchiriadis. Dann gleich der dritte Satz „Soni prima sunt fundamenta" bis „exempli gratia in ordine ipsorum notae." Hierauf „Est autem in sonis difficultas una quidem quae alius alio celsius et sublimius sonat alia ut admirabilis etc." Und so geht es fort. Das ganze ist eine freie Überarbeitung, beziehungsweise Abschrift einer solchen; voll Änderungen, Zusätzen und Umstellungen, überdies voll von Schreibfehlern, ohne alle Beispiele und Notenzeichen, für welche indes Platz gelassen ist, und überhaupt ganz unfertig. fol. 55 v der Satz „Praemissae voces non omne etc." = G I 159. Dann gröſsere Unterschiede. Gerberts allgemeiner gehaltene Kapitel XVI und XIX fehlen ganz. Schluſs fol. 59 r: intelligas cantilenas has magis ab specie in speciem transformari quam si continuatam alteram consequatur. Weiter ohne Unterbrechnng der Zeile (schwarz) De Organo. Dictis autem prout potuimus etc., der obenerwähnte Traktat, auch ohne Beispiele, für die Raum gelassen ist. Schluſs fol. 61 r und v: Item ubi tribus sonorum spatiis tonum transcenditur Γ, ubi quaternis A, ubi quinis e vel amplius J, hae litterae in signo sunt Γ A e i (im Katalog falsch mitgeteilt). Auf der letzten Seite verwischte und nur teilweise leserliche Bemerkungen. Der Schluſs ist wol von Coussemaker bei seiner Ausgabe dieses Traktates benutzt, da er in der Pariser und Florentiner Handschrift fehlt. Die Handschrift stammt aus dem Cistercienserkloster Ter Duyn*), wie aus den Bemerkungen fol. 1 r (Papier): Liber Abbatiae Dunensis ordinis Cisterciensis iuxta Neoportum Flandriae und fol. 2 r (membr.): Dunensis abbatiae libri V integri, ut editi sunt a Glariano cum operibus additis in fine quibusdam ἀδήλου ersichtlich ist. Sie stimmt offenbar mit einer Nummer des von Antonius Sanderus in seiner Bibliotheca Belgica manuscripta (Insulis MDCXLI t. I p. 150 sqq.) mitgeteilten Katalogs der Abtei Ter Duyn überein, wo p. 198 ein Boethius de musica, de arithmetica et mensura musicali seu organo angeführt steht. Sonst enthielt das Kloster nach diesem Katalog an musikalischen Schriften p. 163 Hugo de S. Victore de musica, p. 203 Cassiodorus de Rhetorica etc. et Musica, p. 204 Guido Aretinus Abbas (!) de

---

*) Auch Chateaudun, Dun, Down und Duningen werden Dunum genannt.

musica libri duo. Eine andere Aufzeichnung der Handschriften von Ter Duyn — jetzt im Seminar zu Brügge — befindet sich in den Annales de la société d'Emulation de la Flandre occidentale.

Die genannten drei Handschriften sind die einzigen mir bis jetzt bekannt gewordenen, welche eine willkürliche und unvollständige Bearbeitung der eigentlichen musica enchiriadis in ähnlicher Reihenfolge der Kapitel enthalten. Da aber alle drei nicht direkt untereinander in Beziehung zu stehen scheinen, so ist es wahrscheinlich, dafs es noch andere solcher Bearbeitungen gab, was bei der weiten Verbreitung des Werkes und bei seiner fast durchgängigen Namenlosigkeit nicht Wunder nehmen kann. Man versuchte sich offenbar eher an Überarbeitungen des Traktates, weil man die Autorität eines bekannten und genannten Autors nicht zu verletzen hatte.

D. Eine von den genannten völlig verschiedene Bearbeitung desselben Traktates sah ich in der Handschrift auf Monte Casino, aus welcher Gerbert einen Tonarius mit Vorwort herausgab (G I 247), die er beide dem heiligen Oddo zuschreibt. Dieser hochbedeutende, bisher wenig beachtete Codex Casinensis CCCXVIII, welchen übrigens Gerbert, der nie auf Monte Casino war, nicht gesehen hat, stammt aus dem XI. Jahrhundert, ist in longobardischer Schrift geschrieben, kleinfolio, auf Membran, paginiert und enthält eine Sammlung von musikalischen Traktaten, gewissermafsen ein Kompendium der damaligen Musikweisheit, darunter auch einen Guido*), und bringt p. 70 folgende Überschrift: „*De articulatae vocis LI*". Hiermit fängt ohne Angabe irgend eines Verfassers eine Bearbeitung der musica enchiriadis an und geht bis c. LXXVIIII = p. 70—90. Die Abhandlung hat andere Kapitelüberschriften und Einteilungen und ist offenbar nichts anderes, als eine Bearbeitung durch einen Casinenser Mönch. Indessen befindet sich Gerberts Kapitel IX, wo die abweichende Fassung der erwähnten Handschriften in Paris, Florenz und Brügge gegen die eigentliche Abhandlung hervortritt, wie bei Gerbert (G I 159) an seiner Stelle, d. h. p. 75 der Handschrift steht: ... adtributas. sed his veluti etc. = G I 158—159, und zwar in fortlaufender Reihe ohne jeden Kapitelabschnitt. Die Beispiele sind zum Teil fortgelassen. Im XI. Jahrhundert hatte also der Kompilator eine den genannten Handschriften A bis C widersprechende und den übrigen Handschriften, die wir mit Fug und Recht als die eigentlichen und richtigen bezeichnen können, konforme Fassung zur Hand. Von einem Verfasser Hucbald wufste er gar nichts. Aller Wahrscheinlichkeit nach hätte man in

*) Der Kodex ist auch für die Guidoforschung bemerkenswert; er enthält die Abbildung einer Guidonischen Hand und beweist somit, dafs dieselbe schon im XI. Jahrhundert vorkam, während ihre Urheberschaft neuerdings gern dem Guido abgesprochen wird. Übrigens befindet sich auch eine solche Abbildung in der wiener Handschrift Nr. 55 der k. k. Hofbibliothek, die sogar aus dem X. Jahrhundert stammen soll (siehe P. und Tafel C.).

dem bedeutendsten aller Benediktinerklöster bei irgend welcher Veranlassung die Autorschaft Hucbalds, der ja auch dem Benediktinerorden angehörte, früher oder später angeführt oder hinzugefügt. Aber auch gegen die Verfasserschaft des heiligen Oddo, den man, wie noch unten behandelt werden soll, des öfteren mit der musica enchiriadis in Zusammenhang gebracht hat, spricht der Codex Casinensis. Der von Gerbert teilweise publizierte Tonarius (übrigens in falscher Reihenfolge abgedruckt), nebst der Vorrede mit ihrer eigentümlichen, barbarischen Terminologie befindet sich in demselben Kodex p. 121 ff. mit dem Hinweis auf den „Domnus Oddo (Obdone) religiosus Abbas", ohne Zusammenhang mit der musica enchiriadis. Wenn also die anderweitig für die musica enchiriadis behauptete Verfasserschaft Oddos allgemein beglaubigt gewesen wäre, so hätte man dies in dem gelehrten Kloster zweifelsohne gewufst und gesagt.

So sind denn die Handschriften A—D nur Bearbeitungen und in der ganzen Frage als solche zu behandeln.

Die einzig dastehende Form des in A und B vorkommenden Namens „Uchubaldus" statt der gewöhnlichen Hucbaldus, Hubaldus, Huboldus, Ugbaldus, Ubaldus bleibt höchst auffallend. E. de Coussemaker nimmt in seinem Mémoire sur Hucbald den gewöhnlichen Namen als teutonischen Ursprungs an: „Huc" oder „Hug" gleich intelligent und „bald" soviel wie kühn. Man ist übrigens gar nicht gezwungen, die Bildung Uchubaldus mit der Form Hucbaldus gleichzusetzen, und wenn sich ein Beweis für die Selbständigkeit dieser Namensform fände, so wäre die Autorschaft Hucbalds für das Werk den Handschriften zufolge von vornherein hinfällig. Doch es mag als eine Umschreibung des Namens Hucbaldus gelten. Auch die eigentümliche Wortbildung „Inchiriadon" statt des sonst gebräuchlichen Titels „musica enchiriadis" wollen wir hinnehmen und auf alles dies, wie auch auf die Bezeichnung „Francigena" zum Schlufs zurückkommen.

Jedenfalls war nach der Überlieferung aus dem Kloster Saint-Amand dort die Namensform Hucbaldus gebräuchlich. In der Handschrift Nr. 288, jetzt 354, aus dem XI. Jahrhundert der Bibliothèque Communale zu Valenciennes (dépendance du Lycée), die aus St. Amand stammt, und in welcher ich das vielgenannte geschmacklose Gedicht Hucbalds über die Kahlköpfe, dessen sämmtliche Worte mit einem C anfangen, mit voller Inschrift beglaubigt fand, steht fol. 119 r deutlich in roter Schrift über den Versen:

Ecloga de Calvis haec Hucbaldi sapientis,
Versus centenos retinens senosque trigenos.

Weitere wichtige Zeugnisse für die Namensform Hucbaldus fand ich ferner in Paris. Das erste ergiebt sich aus dem Ms. 2717 fonds lat. der Nationalbibliothek, welches eine Erzählung der Passion und Überführung der Gebeine des hl. Cyricus nach St. Amand enthält (fol. 123 r: Incipit Translatio sancti Cyrici), und bei der letzteren einige Mitteilungen über Hucbald giebt, wobei

durchgehends die Form Hucbaldus angewendet wird. Die Abfassung dieses Manuskriptes setzt Leopold Delisle (Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque impériale MDCCCLXVIII. Tom. I. S. 311) zu Anfang des XII. Jahrhunderts. Sein Autor scheint mit ziemlicher Bestimmtheit der Mönch Gunther von St. Amand gewesen zu sein. (Bovone regente claruit Elnone Guntherus monachus, in scripturis iugi exercitatione peritus, in disciplinis secularium litterarum doctus, simul et theologus. Scripsit passionem sancti Cirici, translationem eius de Nivernis per Hucbaldum monachum nostrum, gesta sancti Amandi, plures sermones etc. Nach einer Handschrift, die J. Mangeart p. 457 Anm. citiert hat). Eine Veröffentlichung der Passion und Translation des hl. Cyricus ist in dem Recueil des Bollandistes Jun. III. 34 vorhanden*).

Desgleichen ist in dem dem Ms. fonds lat. 1850 der Pariser Nationalbibliothek am Ende auf fol. 199 v angehängten Bücherkatalog, der auch aus dem XII. Jahrhundert stammt, ein Beweis für die Namensform Hucbaldus gegeben.

Diese für unsere Frage auch weiterhin so wichtige „Annotatio Librorum Biblioteche Sc̄i (Sancti) Amandi“ enthält nämlich nicht nur eine Aufzählung der im Besitze des Klosters befindlichen Bände, sondern gleichzeitig, wo es möglich war, die Angabe der Geber und Schreiber („Nomina fratrum quorum cura et providentia scripti sunt libri, quae scire potuimus, desuper annotavimus).“ Da treffen wir denn den Mönch Hucbaldus als Spender von achtzehn Bänden, welche jetzt teilweise in Paris, teilweise in Valenciennes sind. Er schenkte unter anderem des Eutropius römische Geschichte, verschiedene Schriften von Hieronymus, verschiedene desgleichen von Augustinus, Gregorius, Isidorus, Rhabanus, „Timeus Plato“, Martianus Capella (duo), Marius Plotius (de metris), Priscianus (de medicina) — also keines von seinen eigenen musikalischen Werken, wie denn in dem ganzen Katalog auffallenderweise nicht eine einzige Hucbaldsche Schrift angeführt ist, während die „musicae Boetii“ zweimal vorhanden waren. Allerdings wird beim erstmaligen Nennen seines Namens im Katalog ausdrücklich hinzugefügt: „Hucbaldus Monachus insignis et musicus laudabilis, qui de multis sanctis cantus composuit, qui etiam reliquias santi Cyrici martiris ad ecclesiam nostram detulit.“ Damit ist aber von seiner besonderen Bedeutung als Musikgelehrter und Musikschriftsteller nichts gesagt; man wufste im Kloster nur noch, dafs er ein guter Musiker gewesen und Gesänge über Heilige gefertigt hatte. Von seinen Schriften war an der Stätte seines langjährigen Wirkens (880 Priester, nach der Note in Ms. 166 Valenciennes, Pertz Arch. VIII, S. 439: „Octavo Kalendas Octobris ordinatio Hucbaldi in sacerdotem anno Domini 880“ und

*) Ein dem Hucbald zugeschriebenes Fragment über das Leben der hl. Brigitta in der Pariser Nationalbibliothek Ms. fonds lat. 2999 aus dem XI. Jahrhundert entbehrt der Beglaubigung. Die Überschrift fol. 36 r: „Vita S. Brigidae authore (ni fallor) Hugbaldo Elnonensi Monacho“ wurde offenbar erst im XVII. Jahrhundert hineingesetzt.

† 930 nach der Aufzeichnung in Ann. Elnon. maj. M. G. SS. V. 12) weder etwas vorhanden, noch etwas bekannt.

Vor allem aber — und hierauf ist grofses Gewicht zu legen — wufste man nichts von einer von ihm verfafsten musica enchiriadis. Im Gegenteil steht in dem Katalog unter Nr. 201: „Priscianus de figuris numerorum, de metris Terentii, de exercitamentis, et liber de arte architectoni(c)a et geometria (et) cum dialogo Albini et Karoli de dialectica et rethorica et cum musica Otgeri et Enchiriadis.“ (Vergl. Leop. Delisle, Le Cabinet des Manuscrits II S. 448 ff.) Dasselbe Manuskript wird mit demselben Titel in dem im Kodex Nr. 23 in Valenciennes (J. Mangeart Catalogue des Manuscrits de la Bibl. d. Valenc. Paris 1860. S. 32) befindlichen Katalog aus dem XII. Jahrhundert mit geringen Varianten, die durch die Klammern bezeichnet sind. aufgezählt, und zwar handelt es sich hier in der Tat, wie wir sehen werden, um keine andere Schrift, als die musica enchiriadis.

So spricht denn nicht nur die Tradition im Kloster St. Amand vollständig gegen die Autorschaft Hucbalds, sondern wir finden sogar die ihm zugeschriebene musica enchiriadis in dortigen Katalogen des XII. Jahrhunderts als musica Otgeri et Enchiriadis angeführt, wobei die Annahme eines Verfassers Enchiriades, von der noch die Rede sein wird, natürlich auf einem Irrtum beruht. Die Bezeichnung musica Otgeri (Nogeri) aber befindet sich wirklich als Überschrift der eigentlichen musica enchiriadis und zwar von bedeutend älterer Hand, als die oben beschriebenen Bearbeitungen mit der Inschrift Uchubaldus sind, in einem aus St. Amand*) herkommenden und jetzt in Valenciennes befindlichen Kodex.

Bemerkenswert ist auch die Aufzählung von Büchern der Bibliothek von St. Amand aus dem Jahre MDCXXXV, welche sich in dem schon erwähnten seltenen Werke „Bibliotheca belgica manuscripta etc. collegit et edidit Antonius Sanderus Iprensis ecclesiae canonicus et scholasticus (Insulis MDCXLI p. 29 sqs.)“ befindet. Dieselbe ist für den Herausgeber, welcher sich an den Abt gewendet hatte, mit grofsem und gewissenhaftem Fleifse von einem Mönche und Bibliothekar des Klosters, namens Ildephonsus Goetghebuer, verfafst und durch einen

---

*) Die verdienstvollen wissenschaftlichen Reisenden D. Edm. Martene und D. Ursin. Durand, welche das Kloster St. Amand besuchten (Voyage Littéraire de deux religieux Benedictins de la Congregation de Saint-Maur, Paris MDCCXVIII. seconde partie p. 214) und zwei oder drei Tage in der bedeutenden Abtei blieben, beschreiben dasselbe eingehend. „L'abbaye de S. Amand . . . n'est pas seulement une des plus anciennes, mais une des plus illustres des Pays-Bas et même de l'ordre de Saint-Benoist. Les dehors ont plus l'air d'une maison royale, que d'un monastère. Ce sont des bâtiments d'une longueur et d'une étendue surprenante et si bien entendus, qu'ils font plaisir à voir. L'église tient de l'original et frappe d'admiration tous ceux qui y entrent etc.“ Über die Bibliothek teilen sie uns leider nicht viel mit und verweisen auf den oben citierten Katalog bei Sanderus: „Quoyque la bibliothèque ait été pilliée en plusieurs occasions, il y reste encore un grand nombre de manuscrits, presque tous anciens et fort beaux. On en peut voir le catalogue dans Sanderus.“

Brief eingeleitet worden. In dem letzteren wird ein alter in der Bibliothek erhaltener am Schlufs einer Handschrift (78) befindlicher Katalog angeführt (invento in fine pervetusti cuiusdam codicis [continentis opera quaedam Hieronymi] catalogo librorum qui antiquitus in Bibliotheca nostra habebantur, additis ad singulos libros nominibus abbatum aut fratrum quorum cura et providentia iidem libri scripti fuerunt.) Offenbar handelt es sich hierbei um den von Delisle (Cabin. des Man. II p. 448) erwähnten Pariser Katalog und nicht um denjenigen Mangearts (Catal. des Man. de Valenc. p. 32), welcher sich zu Anfang (fol. 2 r) der Nr. 33 befindet. Indefs mufs in der Bestimmung der Abfassung ein Irrtum vorliegen, da der in Paris befindliche Katalog unmöglich schon 880 geschrieben worden ist, wie Goethgebuer meint, sondern aus dem XII. Jahrhundert herrührt — wenn es nicht noch einen dritten Katalog dort gegeben hat. Bezeichnend ist aber wiederum, dafs weder Goetghebuer noch sein Katalog etwas von einer Hucbaldschen musica enchiriadis weifs, während sonst des öfteren der Name Hucbaldus auftritt. Nr. 206: Translatio SS. Martyrum Cyrici et Iulittae facta ab Hucbaldo Elnonensi monacho; Nr. 239: Hugbaldi monachi Elnonensis ad Carolum Caluum imperatorem mirabile opus CXXXVI versuum quorum singula verba ab una littera C incipiunt de laude Caluorum; Nr. 241: alia quaedam carmina Hugbaldi Elnonensis ad Carolum Caluum Imperatorem; Nr. 251: Vita S. Brigidae authore Hugbaldo, monacho Elnonense (nun in Paris).

Die jetzt in Valenciennes befindliche Handschrift wird auch von Goetghebuer als eine Arbeit des Abtes Otgerus bezeichnet. Nr. 268: „Prisciani liber de figuris numerorum. Disputatio Regis Caroli et Albini Magistri eius de Dialectica, Rhetorica et virtutibus. Liber de arte architectonica et geometrica ac de diversis Fabricis. Commentum musicae artis ex opusculis Boetii excerptum et a venerabili abbate Otgero elaboratum.“ Und in der Tat befindet sich diese Überschrift wörtlich in dem Kodex zu Valenciennes*).

E. Die für unsere Frage höchst bedeutende Handschrift in der Bibliothèque communale zu Valenciennes, welche neben dem von den Katalogen angeführten Autorennamen Otgerus eine noch ältere Inschrift mit der Bezeichnung a venerabili Abbate Nogero elaboratum enthält, ist bei J. Mangeart (a. a. O. S. 333 ff.) beschrieben. Der Kodex stammt nach Mangearts Versicherung aus dem X. Jahrhundert. (In 4^0 sur vélin, relié en

*) Im Übrigen bringen die beiden Bände Kataloge des Sanderus noch einige Aufzählungen, die bei gelegentlicher Auffindung zu prüfen wären: p. 62 ein Enchiridion, p. 280 ein Liber Musicus in 4. des Kollegs der Gesellschaft Jesu zu Brügge, p. 305 ein Enchiridion der Bibliotheca Jnclyti Monasterii bonae spei, p. 349 ein Enchiridion des monasterium Camberonense in Hannonia und p. 347 ein Buch de musica; alles im ersten Bande. Kein einziger der zahlreichen und teilweise ausführlichen Kataloge enthält aber den geringsten Hinweis auf eine musica enchiriadis Hucbalds.

bois. Écriture minuscule à longues lignes du X[e] siècle. 79 feuillets de 27 à 48 lignes à la page. Écritures diverses. Quelques rubriques en lettres rouges. Manuscrit en assez mauvais état.) Er enthält (Nr. IX) fol. 42 r die Überschrift „Commentum musicae artis ex opusculis Boetii excerptum et a venerabili abbate Nogero elaboratum", wie Mangeart sagt, in der gleichaltrigen Uncialschrift (wol richtiger Halbuncialschrift?) wie der Text, und fol. 42 v dieselbe Uberschrift, wiederholt, aber nun in roten Minuskelbuchstaben des XII. Jahrhunderts mit der Änderung des Namens Nogero in Otgero, und bringt dann die ganze musica enchiriadis in ihrer eigentlichen Gestalt nebst den Scholien bis zum Schlufs der Handschrift.

Ich habe die auffälligen Angaben Mangearts bei einer genauen Prüfung des Kodex an Ort und Stelle vollauf bestätigt gefunden. Das nunmehr ganz neu gebundene und jetzt die Nummer 359 tragende Manuskript der Bibliothèque communale zu Valenciennes stammt direkt aus St. Amand (fol. 2 r: Liber monasterij Sancti Amandi in Pabula ordinis dmj Benedictj), ist jedenfalls das in den Katalogen erwähnte Werk und bringt in der Tat fol. 42 r, auf einer sehr verschmutzten und verwischten Seite, die eine Tontafel mit Neumen und dem Beispiel „Noannoanne" enthält und offenbar ursprünglich als Titelblatt eines selbständigen Bandes diente, wofür neben anderem die Verschiedenheit der Schrift gegen den übrigen Inhalt des Kodex spricht, von derselben Hand (Schlufs des X. Jahrhunderts) wie die ganze musica enchiriadis geschrieben den Titel: *Commentum musicae artis ex opusculis Boetii excerptum et a venerabili abbate Nogero elaboratum**), worauf dieser Titel auf der Rückseite in roter, späterer Inschrift (XII. Jahrhundert) auf freigelassener Stelle über dem Beginn des Traktates „Sicut vocis articulatae (a)elementariae etc." folgendergestalt wiederholt wird: *Incipit commentum musice artis ex opusculis Boetij excerptum et a venerabili abbate Otgero elaboratum.* Das Werk geht dann mit unwesentlichen Veränderungen bis fol. 54 r fünfte Zeile = ponamus hic finem (G I 173). Hierauf freier Raum. Dann folgt ein Stück des Traktates, „Diaphoniam et organum constat ex diatessaron simphonia naturaliter dirivari etc.", welcher sich in einer Handschrift der alten Domkapitelbibliothek zu Köln aus dem X. Jahrhundert und in dem in der Kölner Stadtbibliothek befindlichen Kodex der musica enchiriadis aus dem XI. Jahrhundert wiederfindet (siehe *T*), aber nur zehn Zeilen bis „rectore fuerit subsecundus; unde fit . . .", dann freier Raum für eventuelle Fortsetzung. Am Rande steht dazu bemerkt: „Corpora organa cum omnibus generibus carminum humanum corpus significant cum sensibus ac

---

*) Fehlerhaft ist die Beschreibung der Handschrift im Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichtskunde (herausgegeb. von G. H. Pertz, Hannover 1843. VIII. S. 440). Der Berichterstatter, dem das Werk wol fremd war, giebt die Inschrift wie folgt an: Commentum musicae artis ex opusculis Bedae excerptum et a venerabili abbate Hogero elaboratum. Die Zeit der Abfassung wird auch von ihm richtig in das X. Jahrhundert verlegt.

nervis.“ Auch auf fol. 55 r ist noch freier Raum für den mäfsig grofsen Traktat gelassen. Fol. 55 v fangen die Scholien an. Darüber wieder in der roten Schrift des XII. Jahrhunderts: Incipit scola Enchiriadis de musica und zwar über einer anscheinend anderen ausradierten Inschrift. Die drei Bücher sind vollständig (fol. 62 v finit pars prima. incipit secunda de symphoniis; fol. 69 v. finit pars secunda. Rogo inprimis etc.) bis zum Schlufs der Handschrift „dum sui ordinis positionem non invenit aut alieno . . .“ = G p. 212 a Zeile 18. Ein letztes Blatt scheint zu fehlen. Die Handschrift ist keinenfalls eine Originalhandschrift, sondern eine in St. Amand nach einem vielleicht auswärtigen Manuskript gefertigte, teilweise flüchtige Kopie. Dafür spricht der Umstand, dafs die Beispiele vielfach ausradiert und verbessert, zuweilen fehlerhaft sind; auch fehlen zumeist die Notenlinien für die Beispiele. Dafür sprechen mancherlei nachläfsige Auslassungen, die nachgetragen werden mufsten. Zwischen fol. 56 und 58 ist ein fol. 57 eingefügt, das auf dem recto eine solche ausgelassene Stelle enthält und auf dem verso leer ist; ebenso befinden sich fol. 59 r, fol. 70 v und fol. 75 r kleine Nachträge — alles Zeichen eines unaufmerksamen Schreibers. Somit war also im X. Jahrhundert in Hucbalds Kloster St. Amand selbst von keiner musica enchiriadis des Hucbald die Rede. Man schrieb vielmehr dort das Werk nach einem fremden Kodex ab, nannte auf demselben zur selben Zeit einen vollständig anderen Verfasser und änderte diesen Namen sogar nach längerer Zeit nochmals um, ohne nur im Entferntesten an Hucbald zu denken, während die Verfasser der Kataloge einen Otgerus und einen Enchiriades aufzählten, was sich leicht bei einem Einblick in die Handschrift erklären läfst, indem sie oberflächlich die beiden roten Überschriften sahen und darnach ihre Bestimmung machten.

Die Tatsache, dafs sich also gegenüber den unvollständigen späteren Bearbeitungen der musica enchiriadis unter dem Namen eines Uchubaldus (A, B) eine weit ältere Abfassung des eigentlichen Werkes mit der Autorbenennung Nogerus aufgefunden hat, ist von dem gröfsten Interesse, und Coussemaker und Lambillotte, denen Mangeart das wichtige Vorkommnis mitteilte, hätten wol in ihren Schriften davon Notiz nehmen können; dafs sie es nicht taten — worüber sich Mangeart mit Recht beklagt — beweist, wie unbequem ihnen die Sache kam und wie voreingenommen ihre Meinung zu Gunsten Hucbalds war. Mangeart legt sich übrigens die Frage, deren Wichtigkeit er offenbar nicht genug kennt, doch ein wenig zu einfach zurecht, indem er kurz und bündig erklärt: „Nous pensons, nous, que ce traité est bien dû au moine Notker“ und die Abhandlung entgegen allen herrschenden Meinungen damit für bestimmt hält, worüber im Schlufsabschnitt weiter geredet werden soll.

Coussemaker verschwieg indessen nicht nur den Umstand, dafs die Handschrift in Valenciennes den Namen Nogerus beziehungsweise Otgerus trug,

sondern er wies auch auf eine fernere Handschrift in Brüssel hin, ohne zu sagen, dafs dieselbe gleichfalls einen anderen Autor, und zwar wiederum den Abbas Otgerus als Verfasser nennt (Hist. de l'armonie au moyen âge p. 21 note: bibliothèque royale Nr. 10092). Er hat dieselbe jedenfalls gekannt, denn er hat nach der Versicherung Raymund Schlechts (Monatshefte für Musikgeschichte, VIII. Jahrgang, 1876, Nr. 8 S. 90) diesem Mitteilungen über sie gemacht. Die von Schlecht erwähnten Einzelheiten — es handelt sich darum, dafs die sogenannten Hucbaldschen Zeichen nicht mit Buchstaben, sondern mit ihren Tonabständen bezeichnet seien — können sich übrigens nach meiner Feststellung nicht gut auf die Brüsseler Handschrift, eher auf diejenige von Valenciennes beziehen. Bei Pertz (Archiv VIII, S. 533) befindet sich über diese Handschrift unter Nr. 10085 die folgende Aufzeichnung: „S. XII. Gerberti ratio spherae: Spera mi frater, de qua etc.: Otgerus de notis musicis: „Sicut vocis etc.“ Enchiridii musica; Sigeberti sententia de ratione tonorum: „Quinque sunt consonantiae etc.“; Hubaldi musica; Aureliani disciplina musica: „musicam d. non esse etc.“

F. Diese Handschrift der königlichen Bibliothek zu Brüssel, die ich mit Bezug auf ihren musikwissenschaftlichen Inhalt nirgendwo nach Gebühr gewürdigt gefunden habe, ist in jeder Beziehung von der gröfsten Bedeutung. Sie befindet sich in dem reichen Kollektanband 10078—95 (Bibl. Royale, Hyginus de sphaera, varia de musica, XII. Saec.) membr. foliiert, welcher auch die berüchtigten Glossae des Fabius Planciades Fulgentius (vgl. Dr. Laur. Lersch, Fab. Planc. Fulgent. de abstrusis sermonibus, Bonn 1844) enthält. Nachdem vorher fol. 43 r die Epistola Hieronymi ad Dardanum über Musikinstrumente, fol. 44 v eine Ratio spherae secundum Gerbertum, fol. 45 ohne Überschrift die bekannte und auch vielverbreitete Cita et vera divisio monochordi = G I 122 („Dimidium proslambanomenos est mese“ bis „tribus constat“, dann die andere Fassung wie bei Gerbert Bernelinus = G I 313, 314, aufserdem Verbesserungen) und fol. 45 v ein Gedicht mitgeteilt sind, beginnt die musica enchiriadis fol. 46 r mit der Katalognummer 10088 und trägt die auffällige von derselben Hand geschriebene Inschrift (rot): „*De musicis notis et Consonantiarum modis Otgeri Abbatis Liber incipit*“, worauf dann der ganze Traktat in vortrefflicher, aber nicht durchweg fehlerloser Abschrift folgt bis fol. 55 v, wo zwischen den bei Gerbert (I 172) numerierten Kapiteln XVIII und XIX (aeterna coierit — Fictum est) wieder von derselben Hand geschrieben steht: *Explicit liber Otgeri de musica. Incipit prologus enchiriadis*; *Quod in aliquibus rationis huius profunditas minus sit penetrabilis* — so dafs also dieser Teil, das letzte Kapitel des eigentlichen Traktates, als Einleitung zu den Scholien des Handbuches erscheint. Darauf folgt fol. 56 r nach dem Schlufs des als „Prologus“ bezeichneten XIX. Kapitels (ponamus hic finem) eine neue (rote) Inschrift derselben Hand „*Incipit scolica Enchiriadis de Musica*“, und hieran reihen sich die drei Bücher Scholien (fol. 61 r finit pars prima, incipit secunda de symphoniis; fol. 67 r finit pars secunda, worauf der dritte

Teil folgt). Der Schlufs (tropique retinet modum) steht fol. 74 v. Hierauf folgt fol. 75 r oben ein neues Stück „Si fistulae aequalis grossitudinis fuerint etc.“ = G I 148. Dann Tontafeln. Fol. 76 v beginnt mit schwarzer Überschrift „*Sententia cuiusdam de ratione tonorum*“, darüber von jüngerer Hand „*Sigeberti*“. Anfang: Quinque sunt consonantiae musicae, quarum prima et notissima ea quae dicitur diapason. Schlufs fol. 80 v: In omnibus tamen versus ita canuntur: Gloria patri et filio et spiritui sancto. Der Traktat handelt von Konsonanzen und Tonarten und ist zu vergleichen mit G I 130—141. fol. 81 r: neue rote Überschrift: *Prohemium in Musica.* Anfang: Phitagoram philosophum musicae artis dicunt invenisse primordia etc. In der Mitte: Explicit Prohemium. Incipit textus. Nunc de musicae partibus etc. Schlufs fol. 84 v, zweite Zeile (rot) finit. Dritte Zeile (rot) *Incipit* (schwarz) *Musica* (rot) *Hubaldi*, und nun folgt Hucbalds beglaubigtes Werk „*De Harmonica institutione*“. Anfang: Ad musicae initiamenta quemlibet ingredi cupientem qui aliquam etc. Schlufs fol. 92 r utraque regione diductus protenditur = G I 121 a. Hiermit endet Hucbalds Harmonica institutio, der im Gerbertschen Texte noch ein erklärender Satz „In hoc enim duntaxat usque Spiritus Domini replevit“ beigefügt wird. Alles ferner bei Gerbert Mitgeteilte ist nicht Hucbaldisch. Wir besitzen also in Brüssel eine vollständige Handschrift der harmonica institutio, des eigentlichen musiktheoretischen Werkes von Hucbald, was bisher unbekannt war. Nach „diductus protenditur“ ist der übrige Teil der Seite frei, zu Anfang radiert. Fol. 92 v folgt eine rhytmische Musiklehre:

g fcd fg ghg hgf hg
His poteris sollers ignotum discere cantum
jkhe kg hgf hh kh fhg
Scematibus super adscriptis sine nove (?) magistri etc.

5 Verse. Dann neue Zeile: Consona quo variae resonet modulatio vocis etc. 10 Verse. Dann neue Zeile. Überschrift: *Expositio. Quattuor modis monocordi corda sibi ipsi congreditur longitudine videlicet et brevitate etc.* — sub noscitur librari. Fol. 93 r Incipit praefatio Musicae Disciplinae (Aurelianus Reomensis).

Wir haben hier nunmehr einen Kodex, offenbar aus dem Anfang des XII., wenn nicht gar aus dem Schlufs des XI. Jahrhunderts stammend, der beide dem Hucbald zugeschriebenen Werke enthält und die musica enchiriadis einem Abbas Otgerus, die harmonica institutio dem Hucbald zuweist. Eine jüngere Hand hat überdies jedesmal auf der der Titelüberschrift folgenden Folioseite am Rande die Überschriften nochmals wiederholt und bestätigt. Die Handschrift stammt aus dem Kloster Gembloux. Zum Schlufs (fol. 116 v) steht „Liber ecclesiae sancti Petri Gemblacensis. servanti benedictio“ von jüngerer Hand. Die Abfassung wurde, wie es allen in Gembloux angefertigten Handschriften eigen ist, mit Hingebung und grofsem Fleifse vollendet. Ein eigentümliches Spiel des Zufalls darf ich nicht verschweigen. Fol. 60 r in den Scholien der musica enchiriadis (G I 182 a) steht

am unteren Rande ohne weitere Zufügung von späterer Hand, wol aus dem XIV. Jahrhundert, der Anfang des Hucbaldschen Gedichtes über die Kahlköpfe: „Carmina clarisonae calvis cantate camene" und darunter von derselben Hand, schwer leserlich: „Cum (cura) enim inferiorem est quemque tonum quinto loco valeamus altiorem ponere et superiorem." Der Zusammenhang ist unklar. Offenbar handelt es sich um eine Schreiberübung, die sich zufällig hierhin verirrt hat. Keinenfalls kann ich darin den geringsten Bezug zu Hucbalds Verfasserschaft finden.

In Paris giebt es noch drei der Nationalbibliothek angehörige Handschriften der musica enchiriadis, die entgegen der Fassung in A den Text der eigentlichen Abhandlung enthalten, und von denen zwei von Bedeutung für eine neue Ausgabe des Werkes sind. Alle drei besitzen keinen Hinweis auf den Verfasser der Abhandlung und sind wie die meisten Handschriften, die wir in der Folge zu besprechen haben, anonym, wenn man nicht gerade die häufig wiederkehrende Form Enchiriadis als Genitiv eines Eigennamens auffassen will.

G. Die erste Abschrift befindet sich in dem Ms. fonds lat. 7210, einem aus der Colbertschen Sammlung stammenden Membrankodex des XI. Jahrhunderts, der leider falsch gebunden und an vielen Stellen durch fehlende Blätter unvollständig, vielfach auch fleckig und unleserlich ist. Er wurde übrigens richtig nach dem Inhalt paginiert, worauf sich die Bemerkung zu Anfang fol. 2 r bezieht: „Diligenter observas numeros paginarum, quarum ordo oscitantia bibliopegae valde est turbatus." Der Anfang des Traktates: „Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae etc." findet sich auf fol. 71 r, sehr fleckig, der untere Teil ist fast ganz ausgelöscht. Die umstehende ganz leere Seite war offenbar die erste Seite eines Kodex; oben sind noch die durchgeschnittenen Worte: „Liber de Musica" zu erkennen. Nun folgt die Fortsetzung pag. 1 und 2, wiederum halb verdorben; hierauf fehlen offenbar Blätter, was nicht erwähnt ist, bis pag. 3, und dann kommt der ganze Traktat mit den drei Büchern Scholien: Incipiunt Scolica (exercicia darüber geschrieben) Enchiriadis de arte Musica; p. 64 fehlen leider wiederum Blätter, unten Anmerkung: „desunt folia III." Das Ende der Scholien „tropique retinet modum" steht p. 65 oben. Die Bemerkung des Kataloges „finis desideratur" ist somit mit Bezug auf diesen Traktat hinfällig. Dann folgt ein Abschnitt mit dem Anfang: „Super unum concavum lignum in una linea sub una corda etc." bis p. 67 „gravi tetracordo notabilis", dazu an der Seite quer eine spätere Bemerkung in Hexameterform: „Iuvenalis. Hoc discunt omnes ante alphabeta puellae." Es ist derselbe Traktat, der in den St. Emmeramer Handschriften Nr. 14272 und 14649 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek als Anhang zur musica enchiriadis steht und von Raymund Schlecht zuerst veröffentlicht wurde (Monatshefte für Musikgeschichte VII. Jahrg. 1875 S. 45 ff.). Die übrigen Seiten enthalten musikalische Tabellen; p. 70 ist frei, p. 71 schliefst

Der Kodex ist reichlich interpoliert und mit Seitenbemerkungen versehen, teils aus frühester Zeit, teils von späterer Hand in französischer Sprache.

H. Ebenso wichtig erscheint die sehr schön erhaltene Handschrift in dem Ms. fonds lat. 7212, einem auch aus der Colbertschen Sammlung stammenden Membrankodex, foliiert 1—52. Der Katalog setzt seine Herkunft in das XII. Jahrhundert, doch läfst die Schreibart keine Zweifel, dafs er schon im XI. Jahrhundert (gegen 1080) abgefafst wurde. Die Figuren und Beispiele sind mit grofser Sorgfalt in bunten Farben (grün, rot, gelb, blau) ausgeführt; an einigen Stellen (fol. 8 v, fol. 17 r) fehlt die Figur. Zweimal ist je ein Blatt doppelt geschrieben (fol. 8 genau = fol. 9 aber ohne Figur; fol. 16 = fol. 17 desgl. ohne Figur). Der Kodex beginnt (fol. 1 r) mit einem Brief des Papstes Honorius an den Albanenser Bischof Matthaeus und dessen Antwort. Dann folgt fol. 1 v (schwarz) „Incipit liber Enchiriadis De Musica", darauf das Kapitelverzeichnis, dann nochmals (rot) „Incipit Liber Enchiriadis de Musica." Der Anfang „Sicut vocis articulatae etc." stimmt nun ebenso wie der folgende Text grofsenteils mit der bei Gerbert mitgeteilten Fassung überein; die Figuren sind nicht immer dieselben. Die Scholien schliefsen sich dann vollständig fol. 12 v bis fol. 36 r an; fol. 19 r die dreimalige Anführung des Beispieles „Ego sum via, veritas et vita, alleluia" (vergl. G I 183 Anmerkung), die sich übrigens in den meisten Handschriften befindet und dem Text entspricht, weshalb Gerberts Bemerkung gegenstandslos ist. fol. 36 r nach dem Schlufs der Scholien „tropique retinet modum" beginnt die Commemoratio Brevis de Tonis et Psalmis modulandis*) bis incl. fol. 38 v (G I 213 ff.). Das Beispiel „gloria et nunc et semper" ist nur bis zum tonus octavus ausgeführt; der übrige Teil der Seite auf fol. 37 v ist nicht fertig geworden. (Die Worte „gloria etc." sind bei den Beispielen in den Auctorales rot, in den Subjugales schwarz geschrieben.) Der Schlufs weicht von der Fassung bei Gerbert ab. Nun kommt fol. 38 r bis 39 r die Anleitung wie in cod. 7210: „Super unum concavum lignum in una linea etc." bis „auricularis gravi tetrachordo notabilis." Auf fol. 39 r beginnt eine neue Abhandlung: „Ecce modorum sive Tonorum auspice XPŌ (Christo) incipit Ordo." Und zwar ist dies der Anfang derjenigen Abhandlung, die Gerbert (I 124 b) unvermittelt und ohne Anfang mitteilt (vergleiche seine Anmerkung daselbst). Das bei Gerbert fehlende Stück lautet nach der oben erwähnten Überschrift: „Primus tropus habet tetrachorda III. mese. paramese. hypate meson. scilicet usque nete diezeugmenon. Distinctiones lichanos meson. hypate meson. lichanos hypaton & parhypaton secundum quosdam. Tamen proprie habet simphonias VIIII. Ex unoquoque tetrachordo tres generales. quarum prima habet semitonium in fine & incipit a mese. Secunda in medio & ipsum tonum repetit." ‖ Dann geht es wie bei Gerbert weiter fort „Tertia in principio. Diatessaron quae etc." bis „cui facultas est intelligendi." Keine

*) Fétis und Coussemaker glaubten fälschlich, dafs es „commentatio" heifsen müsste, was allen Handschriften widerspricht.

neue Überschrift. A linea weiter: „De Armonica boetius disseruit.“ Dann so fort. Am Rand die griechischen Tonbezeichnungen. Dazu fol. 42 v eine Randbemerkung: „Litterae designantes directi (?) nervos secundum Boetium.“ fol. 42 r in der Mitte: „Item cuiusdam de eadem re nova expositio.“ Schlufs fol. 50 v: „Tonum octavum require supra“, nicht wie G 147 „ut supra.“ Die Handschrift ist noch interessant durch eine Tafel der acht Töne mit dem Beispiel „Noanoeane noeagi“, zugleich mit Neumen und den sogenannten Hucbaldschen Zeichen, die bereits Coussemaker in seinem Mémoire sur Hucbald etc. (Planche A) faksimiliert hat.

I. Die dritte erwähnte Handschrift der Pariser Nationalbibliothek Ms. fonds. lat. 7211, ein aus der Colbertschen Sammlung herrührender Membrankodex, teilweise aus dem Anfang des XII., teilweise aus dem XIII. Jahrhundert stammend, foliiert 1 bis 151, ist — was die musica enchiriadis angeht — vollständig wertlos, da es sich bei derselben nur um eine gedankenlose, übrigens höchstens 25 Jahre spätere Abschrift aus dem Ms. 7212 handelt. Es mufs dies ausdrücklich bemerkt werden, da die irrige Meinung verbreitet ist, dafs grade Nr. 7211 die korrekteste und besterhaltene Handschrift der musica enchiriadis sei, wahrscheinlich weil aus ihr Oddos Dialog abgedruckt ist (z. B. W. Langhans in Herm. Mendels musikal. Konversationslexikon. Berlin 1875. V. S. 314). Man wird die Unbrauchbarkeit unschwer aus einer näheren Vergleichung der beiden Handschriften erkennen. Gleich die doppelte Überschrift (fol. 1 r) „*Incipit liber enchiriadis de musica*“ mit zwischengeschobenem Inhaltsverzeichnis weist auf die Abschrift hin. Ganz klar wird die Gedankenlosigkeit des Abschreibers aber auf fol. 16 r, wo derselbe in andere musikalische Abhandlungen übergeht (Anfang: simplex organum referatur, quod versus secundus designat; fol. 17 r Diximus etiam tonos consistere in musica, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhaerere videtur; fol. 17 v Incipiunt toni) bis fol. 19 v unten; ferner auf fol. 20 r, wo das doppelte Blatt fol. 17 der Handschrift 7212 nochmals mit abgeschrieben und auch der Raum für die dort fehlenden Figuren gelassen wird, schliefslich fol. 51 r, wo genau wie in Ms. 7212 nach „Sequitur modulatio psalmi elevatio etc.“ der Traktat: „Super unum concavum lignum etc.“ aber ohne jedes Verständnis direkt angefügt wird, während in Ms. 7212 Raum für die fehlenden Beispiele gelassen war. Überdies ist die ganze Abschrift flüchtig und unzuverläfsig. Unter anderem ist fol. 2 v das Beispiel „Rex coeli etc.“ ohne Tonartenverzeichnung und Notenzeichen, wofür indessen Platz gelassen ist; fol. 5 v fehlt die untere Figur des cod. 7212 fol. 5 v; fol. 8 r ist das Beispiel unvollständig; fol. 23 r bleibt das im Cod. 7212 angeführte Beispiel „Ego sum via etc.“ mit unvollständiger Notenüberschrift. Die doppelte Fassung des fol. 8 v im Cod. 7212 ist vermieden. — Der Kodex enthält dann, aus dem XIII. Jahrhundert, die Schriften Guidos (Micrologus, de sex motibus vocum a se invicem et dimensione earum, rhythmus, liber de musica, epistola ad Michaëlem), ferner den bekannten von Gerbert nach diesem Kodex herausgegebenen

Dialog Oddos über die Musik (fol. 104 v: Incipit liber, qui et dialogus dicitur, a domno Odone compositus. Anfang: Discipulus: Quid est musica? Magister: Veraciter canendi scientia etc.) fol. 127 v — 131 v Tontafeln, dann Anonymi versus contra pravos monachos, Anonymi liber de musica et instrumentis musicis mit Abbildungen, dessen Anfang und Ende fehlen. — Mitteilenswert sind noch einige Verse, welche sich über der musica enchiriadis und dem Kapitelverzeichnis befinden:

Enchirias normam statuit cui limmata quartis
Sunt spatiis in parte gravi pereunte tonorum
Sorte trium, cum fit quater hic diapenticus ordo,
Qui quadriformis habet quintis regionibus aequum,
Septimum post decimam complet hoc chorda sequenti
Nexa tono. Sic ter senas notat arte character,
Dans tetrachorda quater quae a se discrimine distant.

Ein anonymer Traktat „De musica" in zwei Büchern in Ms. fonds lat. 7220 unter der Rubrik Geometria, den eine später hineingeschriebene Bemerkung des Kataloges dem Hucbald zuschreibt („auctore Hucbaldo"), enthält nur mathematische Erörterungen und hat mit der musica enchiriadis ebensowenig wie mit Hucbald zu tun.

Was die Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (cod. lat. 14649, 14272, 6409, 14372, 18914) angeht, so enthält keine derselben einen direkten Hinweis auf Hucbald oder überhaupt einen Anhaltspunkt für die wirkliche Verfasserschaft der musica enchiriadis. Auch hier ist das Werk — wenn man von der immer wiederkehrenden Erinnerung an einen „Enchiriades" absieht — anonym, aber auch, wie in den Pariser Handschriften, immer ohne das Werk Hucbalds „De Harmonica institutione", während in Nr. 14649 die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, der Traktat „Super unum concavum lignum etc.", der Abschnitt „Ecce modorum sive tonorum auspice Christo incipit ordo" und in Nr. 14272 die Commemoratio brevis, der Traktat „Super unum concavum lignum" und die Alia musica (die Gerbert benutzt hat) mit der musica enchiriadis verbunden vorkommen; die drei übrigen Handschriften enthalten dieselbe allein. Raym. Schlecht hat die Münchener Handschriften (Monatshefte für Musikgesch. VI. Jahrg. 1874. S. 167 ff.) gelegentlich seiner Übersetzung der musica enchiriadis kurz beschrieben. Doch bedürfen seine Angaben der Ergänzung.

Ein Fragment der Scholien befindet sich außerdem in München auf einem Blatt des X.—XI. Jahrhunderts, aus Codex germanicus 772 losgelöst, höchstwahrscheinlich aus St. Emmeram in Regensburg herstammend. Dasselbe umfaſst Gerberts I pag. 174a unten „tantum armonia" bis p. 175a unten „spatia quae tamen", dann auf der Rückseite . . . „o posita dissentire" bis p. 175b unten „tritum ita"; außerdem sind noch einige Stückchen weggeschnitten.

K. Der Codex latin. monacensis 14649 (S. Emmeram. E 33) 4°., vielfach

mit Randbemerkungen versehen, stammt nicht aus dem XIII. Jahrhundert, wie im Katalog gedruckt ist, sondern sicher aus dem XI. Jahrhundert. Auf fol. 1 r befindet sich eine Abbildung der Saiten einer „Lira“, unten andere Skalen. fol 1 v: Incipiunt Quaedam utiliora de arte musica. Scolica Enchiriadis. Liber I.; dann folgt der Traktat mit dem Anfang: „Sicut vocis etc.“ bis fol. 11 r „ponamus hic finem.“ Dann die Scholien. (Explicit Liber primus scolicae Enchiriadis de musica | Incipit liber secundus eiusdem), mit dem Anfang: „⊿ Musica quid est?“ und dem Schluſs fol. 32 v „tropique retinet modum.“ Darauf: Incipit Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis mit dem Anfang „Debitum servitutis“ und dem Schluſs „ita se apud nos habet“, fol. 33 r in der Mitte; der Rest der Seite leer. fol. 33 v folgt der von R. Schlecht (Monatshefte f. Musikgesch. 1875. S. 45) herausgegebene Traktat Super unum concavum lignum etc., fol. 34 r unten Schluſs „notabilis.“ fol. 34 v das bei Gerbert I 124 b fehlende und auch in der Pariser Handschrift 7212 befindliche Stück: Ecce modorum sive tonorum auspice Christo incipit ordo (es sind dies 4 Adonici – ⏑⏑ – ⏑ mit Reim a a b b) mit dem Anfang „Primus tropus“ bis fol. 35 r in der Mitte abgebrochen „verum cantilenae corpus“ = Gerbert I 125 a unten. Der Rest der Seite und der Lage ist leer. Der Schreiber wollte offenbar den Traktat noch zu Ende schreiben. Von Hucbald ist also auch hier keine Spur. In der nächsten Blätterlage folgt ein neues Werk, Scolica Enchiriadis fortunatiani über die Rhetorik, was den Anlaſs gab, daſs man früher die beiden Bücher über die Musik auch einem Enchiriades Fortunatianus zuschrieb.

Unter dem Autorennamen Enchiriades Fortunatianus führte nämlich der fleiſsige Benediktiner und Melcker Bibliothekar Bernard Pez (Thesaurus anecdotorum novissimus etc. Augustae Vindelicorum et Graecii 1721. tom. I. p. XL. Dissertatio Jsagogica) die musica enchiriadis auf, die er unter den Handschriften in St. Emmeram gefunden haben will: „Enchiriadis (ita Cod.) Fortunatiani libri duo de Musica in Cod. membr. 4. septingentorum annorum. Inc. „Sicut vocis articulatae etc.“ Ejusdem Rhetorica, more Dialogi tribus libris conscripta etc.“ Dieser Irrtum wurde von Gerbert in seiner praefatio zum ersten Band der Scriptores sachgemäſs berichtigt. Immerhin beweist die fehlerhafte Angabe wiederum, daſs von einer Hucbaldschen musica enchiriadis mit dem angeführten Anfang nichts bekannt war.

Eine ähnliche Handschrift hat der Verfasser des Chronicon Gottwicense (Typis Monasterii Tegernseensis O. S. B. MDCCXXXII. Tom. I. p. 53) im Auge gehabt, der auch davon spricht, daſs er aus der sehr alten Tegernseeer Bibliothek einen Kodex erhalten habe, „Enchiriadis Fortunatiani liber de Musica“ enthaltend: „Saeculi circiter XII membranaceus in folio minori“, während der Kodex der St. Emmeramer Bibliothek nach Pez in Quartformat war.

Das Wunderbarste aber ist, daſs sich in der Tat ein Monochordum Fortunatiani mit den Dasia-Notirungen der musica enchiriadis erwähnt und

beschrieben findet in dem aus dem XII. Jahrhundert stammenden und jetzt in Karlsruhe befindlichen Codex Durlacensis 36 t. fol. 43 v (Mensura monochordi: In monochordo quod dicitur fortunatiani); und zwar ist diese Inschrift alten Datums und steht also in keinem Bezug zu den ebengenannten Vorkommnissen. Wie der Name dorthin gekommen ist, werden wir schwerlich aufdecken können, weshalb man auch keine Schlüsse aus der vereinzelten Erscheinung desselben ziehen kann.

L. Die Handschrift Cod. lat. monac. 14272, in fol., aus dem X.—XI. Jahrhundert, auch aus St. Emmeram in Regensburg herstammend, sehr schön und deutlich geschrieben, von Gerbert benutzt und öfters citiert, enthält verschiedene Schriften, darunter die Musik des Boëthius und einen Tonarius über liturgische Gesänge mit Beispielen in Neumenschrift. Sie wurde einst von Aventin studiert, der manche Randnoten gemacht hat. fol. 155 r (neue Lage) der Anfang: Incipit Liber Enchiriadis de Musica. „Sicut vocis" bis fol. 161 in der Mitte „ponamus hic finem." Dann: Incipiunt scolica Enchiriadis de arte musica. „Musica quid est?" bis fol. 173 v im oberen Drittel „retinet modum." Incipit comemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Debitum servitutis fol. 174 r unten bis „deuterum excellentem" = G I 216 3. Zeile. Die Noten fehlen oft, doch sind die Linien gezogen. fol. 177 v Super unum concavum lignum bis ganz unten an der Seite tetrachordo notabilis. Finit Musica E. deo grata. Auf einer neuen Blätterlage beginnt fol. 178 De armonica consideratione, darüber hat Aventin geschrieben „Alia musica", was zum Titel geworden ist, dann Sanftl, der um 1800 einen vorzüglichen Katalog der Handschriften von St. Emmeram verfaſst hat: Auctor Hucbaldus Elnonensis. fol. 181 v in der Mitte „tonum octavum require supra" (nicht ut supra). Hierauf Anfangsworte eines Segens: deo gratias etc. Dann folgt: „Si mox fuit etc." aus Boëthius. In dieser Handschrift ist also Hucbalds Name nur von Sanftls Hand beigeschrieben, wahrscheinlich auf Grund der Gerbertschen Publikationen.

M. Der Codex lat. monac. 6409 (Frising.) aus der Kirche St. Maria und St. Corbiniani in Freising, 2°, aus dem XI. Jahrhundert, enthält nur die musica enchiriadis ohne Überschrift. fol. 1 r steht: „Rihher", sonst nur Federproben. fol. 1 v ohne weiteres: Sicut vocis etc. fol. 10 v ponamus hic finem. Incipit scolica Enchiriadis de Musica. Musica quid est? Nur das erste Mal steht rot *M* (μαθητής), sonst ist da, wo der Miniator *Δ* (διδάσκαλος) und *M* schreiben sollte, wol die Lücke gelassen, die Buchstaben sind nicht nachgetragen. fol. 30 v retinet modum. Ende der Handschrift. Am Rande steht wiederum „Rihheri" — vielleicht der Name des Schreibers oder Besitzers.

N. Der Codex lat. monac. 14372 (Emmeram. D, 97), fol. Ende des XI. Jahrhunderts, nicht X. Jahrhunderts, wie Schlecht meint, bringt fol. 1 ohne Überschrift: Sicut vocis articulatae u. s. f., fol. 8 v ponamus hic finem. Incipit scolica Enchiriadis de Musica. D. Musica quid est? M.

Von fol. 17 an beginnt eine gröſsere Hand. fol. 24 r unten: retinet modum. Finit. fol. 24 v folgt ein Responsorium „Stirps Yesse“ mit Neumen von anderer Hand. fol. 25 neue Blätterlage, andere Hand, Boethius, philosophische Abhandlungen. Also wiederum keine Andeutung von Hucbald.

O. Der Codex lat. monac. 18914 schlieſslich, aus Tegernsee stammend, (Nr. 914, am Schluſs steht: Attinet Tegernsee, monasterio), Ende des XI. Jahrhunderts, Kleinfolio, bringt fol. 1 die Überschrift: *Incipit Liber Enchiriadis de Musica* mit dem bekannten Anfang: Sicut vocis. fol. 9 v unten: hic finem. Incipit scolica Enchiriadis de MYsica. Musica quid est? D. Bene modulandi etc. fol. 30 v in der Mitte retinet modum. Finit Liber Musicae artis. Auf dem nächsten Blatt 30 folgt die musica Adelboldi und die übrigen schon von Schlecht erwähnten Stücke, darunter auch die metrische Monochordmessung des Abtes Wilhelm von Hirschau, über die ich in meiner Schrift „Die Musik des Abtes Wilhelm von Hirschau“ (B. G. Teubner 1883, S. IX) berichtet habe. Die Handschrift 18914 enthält also auch nicht die geringste Hindeutung auf Hucbald.

Aus einer näheren Betrachtung geht hiernach hervor, daſs die (jüngeren) Münchener Handschriften 6409, 14372 und 18914 zur Beschreibung je einer Gruppe zusammentreten gegenüber 14649, 14272 und dem Fragment. Die Lesarten ergeben dasselbe, wenn auch natürlich von allen jede einzelne Handschrift besondere Fehler ihrem besonderen Schreiber verdankt. Die Lesarten, welche die jüngeren Handschriften gemeinsam haben, scheinen schlechter zu sein als die den drei älteren gemeinsamen. Bei der neuen Herausgabe muſs man, wo die älteren gegen die jüngeren stehen, wol den älteren folgen; noch weit mehr, wenn nur einzelne derselben den älteren widersprechen; wenn aber die älteren einzeln von den übrigen allen abweichen, so wird man den andern allen folgen müssen, da sowol 14649 wie 14272, trotzdem sie zur guten Familie gehören, viele eigene Schreibfehler besitzen. Gerbert hat auſserdem bessere Quellen gehabt, da er z. B. die Commemoratio brevis vollständig abdruckt. Auffällig ist — nebenbei bemerkt — daſs Gerbert und sogar Schlecht, der die Münchener Handschriften lange Zeit benutzte, in den Scholien ein sehr wichtiges Stück fortgelassen haben, welches nicht nur in den Münchener, sondern in allen Handschriften, die ich gesehen, vorhanden ist und überhaupt schon dem Sinne nach nicht entbehrt werden kann. Vor der Frage des Schülers „Quid vero semitonium?“ (G. I 175a; Schlecht, Monatshefte für Musikgesch. VII. Jahrg. 1875. Nr. 1, S. 1) muſs doch offenbar die Frage vorhergehen: „D. Tonus quid est?“ und die Antwort: „M. Legitimum acuminis (acutionis) vel gravitatis spatium inter sonum ac sonum veluti inter chordam et chordam.“

P. In der Wiener K. K. Hofbibliothek befindet sich nur eine Handschrift der musica enchiriadis, beschrieben in den Tabulae codicum manu

scriptorum in Bibl. Palat. Vindobon. asservatorum (vol. I. p. 7 u. 8. Vindob. MDCCCLXIIII). Von Hucbald wird in diesem Katalog Erwähnung getan bei Nr. 51. M. XII. 173. f. c. fig. unter 6.) 35a Hugbaldus Elnonensis, De Musica Fragmentum. Ferner bei Nr. 55. M. X. 208. c. f. unter 4.) 168a bis 208b Hugbaldus Elnonensis, Musica Euchiriadis (!) et Euchariades (!) scholia de arte musica und bei derselben Nr. 55 unter 5.) 208b Hugbaldus Elnonensis, De Musica fragmentum. Die Bestimmungen sind modern, offenbar wie die früheren bei Stephanus Endlicher (Catalogus codicum Philologicorum latinorum Bibliothecae Palatinae Vindobonensis. Vindobonae 1836. p. 255, 257) nach Gerbert gearbeitet, wozu noch die mit Ausrufungszeichen markierten Drukfehler kommen. Das Fragment in Nr. 51, 6 ist ein aus der Harmonica institutio herrührendes Stück (= G I 118, 119); dasjenige in Nr. 55, 5 ein Teil einer Pseudo-Hucbaldschen Schrift (= G I 121) und die wichtige Handschrift der musica enchiriadis nebst Scholien in Nr. 55, 4 anonym.

Der Kodex 55 der K. K. Hofbibliothek in Wien, Membran, Ende des X. Jahrhunderts, foliiert, besteht aus 208 beschriebenen Pergamentblättern, die ebenfalls in Pergament gebunden sind; oben und unten beschnitten, beträgt ihre Höhe 32 cm., die äufsere Längenseite ist unbeschnitten, weil die Blattränder vielfach bis ganz an die Schrift vergilbt oder verfault sind; ihre Breite beträgt 24 cm., bei einzelnen reicht sie bis zu 21—20 cm. zurück. Die Handschrift gehörte einst dem Predigerorden in Ofen an. (ad calcem fol. ult. 208 v steht von neuerer Hand — Endlicher sagt vetusta manu — Liber Fratrum Praedicatorum de Buda.) Wann sie nach Wien kam, ist nicht mehr nachzuweisen. Zur Zeit des Custos Gentilossi, spätestens 1725, war sie schon in der Hofbibliothek, auch wurde der neue Einband im Jahre 1755 von van Svieten verfertigt. Die Schrift des Kodex ist gleichmäfsig und verrät mit Ausnahme kleiner Verbesserungen und Einschaltungen sowie anderer Zusätze (fol. 207 v und 208 v) eine und dieselbe Hand. Der Inhalt besteht zuerst aus Werken des Boethius (fol. 1: In nomine Trino divino incipiunt libri Anicii Manlii Severini Boetii artis geometricae et arithmeticae numero V ab Euclide translati de graeco in latinum. Regula artis geometriae quae est fons sensuum et origo dictionum. fol. 93 Eiusdem Boethii de Musica libri 5. Incipit Proemium etc.). fol. 167 r enthält ein Fragment ohne Titel über die Musik. (Incipit: Quinque sunt consonantiae etc.), welches sich, abgesehen von einigen orthographischen und stilistischen Abweichungen, als identisch mit einem bei Gerbert mitgeteilten Stück erweist (G I 338 s.); doch fehlen infolge des abgefaulten Randes am Ende jeder der 16½ Zeilen 1—3 Worte; abweichend von Gerbert lautet nur das Ende und zwar Zeile 16: brevitatis causa a nobis praetermittuntur nomin ....; Zeile 17: cordarum in quibus consistunt quere in sequenti pagina. Die folgende Seite fol. 167 v enthält nun die bei Endlicher (p. 255) beschriebene Figur einer Zither, von anderer Hand gezeichnet, mit Glocken und Notenbezeichnungen. Auf fol. 168 r beginnt dann die musica enchiriadis unter dem Titel und Anfang: *Incipit musica.*

Sicut vocis articulatae etc. fol. 182 r Incipit scolica enchiriadis de arte musica. fol. 190 r Finit pars prima. Incipit secunda de Symphoniis (rubr.). fol. 208 v tropique retinet modum. Darauf anonymes Fragment von anderer Hand geschrieben, mit dem Beginn: „In primo Diapason C habet totum F“ = G I 121, fälschlich bei Gerbert Hucbalds harmonica institutio angehängt. Eine Andeutung über den Verfasser kommt nirgends vor. Der Zettelschreiber des Katalogs hat sich an Gerbert gehalten. Forlonias ursprünglicher und handschriftlicher Katalog (vor 1750 gefertigt) spricht nur von einem Anonymus — und legt die Abfassung spätestens Ende des X. Jahrhunderts, worin die meisten Ansichten übereinstimmen. Interessant ist zu Anfang des Traktates (fol. 168 v) die Abbildung einer Guidonischen Hand mit Zeicheneintragungen späteren Ursprungs und selbst wol auch später eingetragen. (S. Tafel C. Nr. 9.) Man erkennt leicht, dafs auch diese Handschrift keine originale sein kann. Auf der mitgeteilten Seite 168 v finden sich mehrere Schreibfehler (descriptiungula, tetrachordarum); auch beweist die Anordnung der Figuren schreibermäfsige Willkür.

Q. Eine gute, wenn auch keine der ältesten Handschriften befindet sich ferner in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom. F. Danjou, ein unermüdlicher Forscher in kirchlicher Musik, der sich leider nur mit zu vielen Plänen trug, giebt in seiner „Revue de la musique religieuse, populaire et classique (troisième année. Paris 1847. p. 359 ff.) an, dafs er von allen dem Hucbald zugeschriebenen Traktaten in den verschiedenen Bibliotheken Italiens nur denjenigen gefunden habe, welcher den Titel „*Enchiridion*“ trage, und zwar scheint ihm die römische Handschrift (Bibl. Vatican. fonds palatin, 1342) älter, als alle vier Pariser Manuskripte. Er sagt von ihr: „laquelle est assurément contemporaine de l'auteur, c'est-à-dire écrite au plus tard dans les premières années du X[e] siècle.“ Danjou hat den Kodex nach seiner Versicherung sorgfältig mit der Gerbertschen Ausgabe, die er wegen ihrer Unzuverläfsigkeit tadelt, verglichen, und hatte die Absicht, den Traktat in der von ihm geplanten Sammlung „Collection des écrivains du moyen âge sur la musique“, die meines Wissens nie erschienen ist, aufs neue zu veröffentlichen. Danjous Angabe bestätigt sich mit der Modifikation, dafs der Kodex 1342 fonds palatin in der Vatikanischen Bibliothek, membran., Höhe 33 cm., Breite 25 cm., aus dem Ende des X. Jahrhunderts oder Anfang des XI. Jahrhunderts stammt. Er enthält 158 Blätter — nach Blatt 148 ist 148b numeriert, das bei der ersten Foliierung übersehen wurde — und bringt erstlich einen Boëthius de Musica bis fol. 103 v und nach fol. 104 (leer) auf fol. 105 r ohne Autor- und Titelangabe die musica enchiriadis mit den Scholien in prächtiger, sorgfältiger Schrift mit schön gemalten in verschiedenen Farben (besonders rot, grün und gelb), ausgestatteten Buchstaben und Notenzeichen; doch sind die eigentümlichen Dasia-Zeichen ziemlich unbeholfen angefertigt. In roten Majuskeln beginnt sogleich der Traktat mit „Sicut

vocis articulatae etc.", zweite Zeile gewöhnlich; nach „ponemus hic finem" folgt: „Incipit scolia Enchiriadis; er bringt die drei Teile und endigt mit „tropique retinet modum." Die Differenzen zwischen der Gerbertschen Publikation und diesem Kodex sind — besonders in den Buchstabennoten — bedeutend, sodafs eine Konfrontierung unumgänglich ist. Einzelne Beispiele fehlen im Cod. vatican., andere sind mehr; auch im Texte finden sich mancherlei Varianten; besonders haben andere Wortstellungen statt, die eine bessere Latinität bekunden. Interessant sind ferner verschiedene von derselben Hand herrührende Zusätze am Rande. So wird im Kap. I das Wort diastemata mit der Bezeichnung A erklärt: „Diastema est vocis spatium, quo acuta et gravior includitur; quod etiam inter duas ac tres vel quatuor chordas esse potest" und systemata mit der Bezeichnung B: „Systema est magnitudo vocis ex multis modis constans, quod non potest minus esse quam in diapason." Die Scholien beginnen fol. 121 v 7. Zeile: Incipit scolica Enchiriadis de Musica; fol. 132 r in roten Majuskeln: Incipit secunda de symphoniis; fol. 142 v: Finit pars secunda und unmittelbar nachher ⊿ Rogo inprimis Der Schlufs steht auf fol. 158 v. Die Handschrift ist keineswegs vollkommen, da an mehreren Stellen die Buchstaben ⊿ und *M*, ferner Figuren und Beispiele (fol. 156 r zu G I 210 r; fol. 157 r zu G I 211 b; fol. 157 v die Schlufszeichnung) fehlen, für die indessen leerer Raum gelassen ist. Sowol im Katalog als im Inventarium der Abteilung Palatina ist die Nummer 1342 inhaltlich nur mit der Angabe versehen: „Musica Boecii et anonymi scripta varia de musica."

R. In dem besonders zu Zeiten des zehnten und eilften Jahrhunderts blühenden und einst an Handschriften sehr reichen Kloster Saint-Père-en-vallée in Chartres befand sich eine Handschrift der musica enchiriadis, die jetzt in der dortigen Bibliothèque de la ville Nr. 148 ist. Sie wird von Gustav Haenel (Catalogi librorum manuscriptorum, Lips. MDCCCXXX p. 133) und von Coussemaker (Histoire de l'armonie au moyen âge. p. 21, Anmerkung) angeführt. Nach Bethmanns Versicherung (Pertz, Arch. VIII. S. 72) ist in Chartres eines von den sehr wenigen guten Handschriftenverzeichnissen, die Frankreich aufzuweisen hat (Chasles, Catalogue des manuscrits de la bibl. de Chartres. 1840), ein Zustand, welcher heute durch treffliche Leistungen auf diesem Gebiete längst überwunden ist. Die Handschrift der musica enchiriadis ist anonym und ohne besonderen Titel. Nr. 148. fol. 1. De Musica. „Sicut vocis articulatae — oratiunculae ponamus hic finem." fol. 9: Enchiriadis scolica de arte musica: D. Musica quid est? etc. fol. 24: Cassiodorus de musica u. s. f. Die Bestimmung „s. IX" beruht auf einem Irrtum. Bethmann tadelte schon, dafs der Katalog das Alter der Handschriften, namentlich der ältesten, bisweilen zu hoch hinauf setze. Seine Ansicht bestätigt sich denn auch — wie vorauszusehen war — mit Rücksicht auf diese Handschrift der musica enchiriadis. Der „Président des conservateurs" H. de Mianville in

Chartres schrieb mir auf meine diesbezügliche Anfrage: „Je pense que Messieurs de Mianville père et Chasles, rédacteurs du catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Chartres, ont commis une erreur en faisant remonter au IX[e] siècle la confection du manuscrit 148, dont l'écriture ne me parait pas devoir être antérieure au XI[e] siècle. Aucune mention n'autorise à faire croire qu'il a été composé à Chartres, mais il provient de l'abbaye de Saint-Père-en-vallée de cette ville, dont les religieux faisaient partie des Bénédictins de la congrégation de Saint-Maur."

S. Die Einsiedler Handschrift der musica enchiriadis, die bisher wol noch nicht beschrieben wurde und namentlich auch für die neue Herausgabe wichtig ist, befindet sich im Kodex 79 der alten Bibliothek des Klosters St. Einsiedeln — nicht 33 wie bei Haenel — und füllt einen starken, in Holzdeckel mit Hirschlederüberzug gebundenen Grofsquartband, membr., aus. Sie stammt aus dem Ende des X. Jahrhunderts oder Anfang des XI. Jahrhunderts, ist paginiert 1—109, und hat gleichfalls keine Angaben über den Verfasser. Auf dem Deckel war eine alte Inschrift aufgeklebt, von der nur noch Musica zu lesen ist. Die erste freie, nicht paginierte Seite des ersten Pergamentblattes enthält in der Mitte ein grofses D, sonst Schriftproben und verwischte Bemerkungen. Auf der Rückseite p. 1 fängt ohne Überschrift und Angabe des Verfassers — eine Notiz auf dem oberen Rand „Hucbald" ist von ganz neuer Schrift*); etwas älter die Inschrift „4 Numero 79 B. V. (Beatae Virginis) Einsidlensis" — der Traktat an „Sicut vocis etc."; p. 27 in der Mitte „ponamus hic finem." Neue Zeile. Incipit scolica Enchiriadis de Musica. D. Musica quid est? etc. p. 29 am Rande ein Beispiel mit Angabe der Bedeutung, welch letztere nahezu gleichzeitig von einer dritten Hand eingetragen ist. (Siehe Tafel B. Nr. 5.). p. 42 „finit pars prima, incipit secunda de Symphoniis." p. 43 unten am Rande statt eines Beispieles die Bemerkung „Omnis plantatio, quam non plantavit pater meus celestis, eradicabitur, dicit dominus." Von p. 46 bis 66 folgen zehn Blätter, die an den Schlufs des Kodex gehören, wie p. 45 „sequitur p. 66" und p. 109 „cum erraverit bibliopega" richtig bemerkt ist. Die Fortsetzung steht also p. 66, doch scheinen die Beispiele falsch gestellt, auch fehlen Notenbeispiele (p. 67); p. 72 fehlt wieder Figur. p. 78 unten finit pars secunda. ⊿ Rogo inprimis etc. p. 79 u. 83 Auslassungen des Schreibers, die indessen nachgeholt sind. p. 98 und 100 fehlen die Figuren. p. 102 oben „tropique retinet modum." Keine weitere Bemerkung. Dann freier Raum. Der Rest der Seite Noannoeane, rechts Skala. Von p. 103—109 und weitere Fortsetzung p. 46—65 im Wesentlichen derselbe Inhalt und dieselben Beispiele

---

*) Der neue handschriftliche Katalog des Klosters schreibt das Werk sogar einem Hucbald von Cornwall (O. S. Ben. Cornubiensis Angli Coenobii) zu, wie ich an Ort und Stelle sah.

wie bei Gerbert I. 214 de tonis et psalmis modulandis, aber ohne Einleitung und in anderer Fassung. Anfang „Igitur primi toni neuma regularis haec est etc.“ Schlufs p. 55 „Xpe (Christe) resurgent — — Dominus tu convertens.“ Darunter von moderner Hand „expl. codex.“

T. Eine wichtige, auch anonyme, trefflich erhaltene Handschrift sah ich ferner im Stadtarchiv zu Köln a./Rhein. Dieselbe befindet sich nach dem Zettelkatalog in Nr. 331 „Ein Buch über die Musik“, ist auf Pergament geschrieben, stammt aus dem XI. Jahrhundert (wol zu Anfang desselben), 4^{0}, achtzehn Quaternionen, nicht foliiert. Der Kodex, stellenweise interpoliert, scheint nach einer nur teilweise leserlichen Notiz auf der Innenseite des in Leder gebundenen Deckels aus dem Monasterium München-Gladbach herzustammen. Er enthält auf den ersten 190 Seiten (viele Einlagen als Tafeln und Erläuterungen), die ich paginiert habe, ohne Namennennung des Autors die fünf Bücher über die Musik von Boethius, welche wol Oskar Paul*) benutzt hat. Dann folgt Seite 191 ohne jegliche Überschrift (rot) „Sicut vocis articulatae elementariae“ etc. Die Kapitelinschriften rot. Reihenfolge wie bei Gerbert. p. 198 vierte Zeile in Rot Noanno. Eane. Noe. acis. Der Anfang des Pariser Kodex „Harmonia est diversarum vocum etc.“ in ununterbrochener Reihenfolge, nicht in neuer Zeile. p. 209 rot „Haec quidem Boetius“ und dann keine Überschrift wie G I 169. Die Beischreibung von T und S fehlt durchgehends. p. 215 oben Schlufs: „ponamus hic finem.“ Dann freier Raum 5 Zeilen. Hierauf der Anfang des auch im Kodex der Metropolitanbibliothek zu Köln (Cod. LII. Darmstadt. 2047 saec. IX) befindlichen Stückes über die Diaphonie oder das Organum: „Diaphonia vel organum constat, ex diatessaron simphonia naturaliter dirivari“ — bis „qui a finali rectore fuerit subsecundus. Unde fit“ — hiermit abgebrochen, der Rest der Seite ist frei. — Seite 216 fängt auch nach einem gröfseren Zwischenraume, 9 Zeilen, ein kleiner Traktat über die Fistulae an: „Fistula quam longam latamque uolueris accipe“ ... bis „et maius semitonium habere.“ Dann kleiner Zwischenraum und darunter $\overline{\text{IIII}}$·Mil·dCC·XC·VII·Anni (4797). Seite 217 folgen nun die Scholien mit voller Bezeichnung und Überschrift (rot): *Incipit scola Enchiriadis de Musica.* Die Fragen werden anfangs nicht wie bei Gerbert vom Schüler gestellt, sondern vom Lehrer, und demgemäfs die Antworten vom Schüler gegeben, bis Zeile 5, wo Gerberts „ita puto“ fehlt. p. 219 charakteristische Figuren. Auf p. 224 fehlt unten ein Stück, das der Schreiber

*) Oskar Paul berichtete zur Darlegung seiner Ansicht über das Organum, von der im III. Kapitel die Rede sein wird, in der Allgem. musikal. Zeitung 1863, Nr. 12, S. 215 von einem Kodex in der Kölner Stadtbibliothek, der mindestens den doppelten Umfang habe, als der bei Gerbert mitgeteilte Traktat, der ferner entschieden aus dem X. Jahrhundert stamme und vielleicht von Hucbald selbst angefertigt, aufserdem an manchen Stellen so verblichen sei, dafs man die Lupe zur Hand nehmen müsse. Alles dies pafst nicht auf die vorliegende Handschrift.

auf einem angelegten Stück Pergament nachgetragen hat. p. 228 in der Mitte rot „finit pars prima; incipit secunda de symphoniis.“ p. 231 fehlen die Notenbeispiele. p. 241 rot „finit pars secunda.“ p. 254 u. 255 unter dem Text eine über beide Seiten laufende fehlerhafte Tonleiter (= G I 184)

I	II	III	IIII	V	VI	VII	IX	X	XI	XII	XIII	XIIII	XV
A	*B*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*J*	*K*	*L*	*M*	*N*	*O*	*P*
T	*T*	*S*	*T*	*T*	*T*	*S*	*T*	*S*					
Diatessaron.				Diapente.				Diatessaron.			Diapente.		

wobei auffallenderweise der VIII. Ton H vermieden ist. p. 258 unten an der Seite Schlufs der Scholien „tropique retinet modum“ ohne weitere Bezeichnung, darunter „probatio“*).

U. Joh. Mabillon fand auf seiner Reise durch Deutschland, wohin ihn Colbert 1683 geschickt hatte (Iter Germanicum, Hamburgi MDCCXVII. p. 89), in Salem oder Salmansweiler, einem Cistercienserkloster, das 1137 unter dem heiligen Bernhard errichtet worden war, eine Handschrift, die unter anderem ein Karl dem Kahlen gewidmetes Werk des Ratramnus über Leib und Blut des Herrn, ferner eine Geschichte des Zuges nach Jerusalem, Werke des Abtes Berno von Reichenau und die Begebenheiten des Konstanzer Konzils enthalten haben soll. Gerbert sagt in seiner Einleitung zum ersten Band der Scriptores, dafs ebendort die musica enchiriadis vorhanden ist mit dem Anfang: „Sicut vocis articulatae“, aber anderen Schlüssen, und behauptet (I 103), sie sei dort ohne Scholien. Beides Letztere ist nicht der Fall, wie die Beschreibung zeigt.

Diese nunmehr in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg befindliche Handschrift (Schr. 9. XX. — früher 235), 134 foliierte Blätter, Membran., interpoliert, XII. Jahrhundert, enthält unter Anderem Eusebius Omelia de corpore et sanguine Christi, dann das Buch Ratramni ad Carolum regem de percept. corp. et sang. Christi, dann den Brief Bernos an König Heinrich, Sermo in Epiphania, in coena Dmi, ferner Bernos sermones und de varia psalmorum atque cantuum modulatione, darauf mystische Interpretationen verschiedener Stellen der heiligen Schrift, ein Stück Missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Nazareth mit Neumen und fol. 114 v ohne jegliche alte Überschrift unseren Traktat mit dem Anfang „Sicut vocis etc.“ fol. 114 r ist ganz leer und ohne Schriftspuren. fol. 114 v steht auf der

---

*) Die Bibliothek des Benediktinerklosters S. Martini zu Köln besafs nach dem bei Ziegelbauer (Hist. rei literar. O. S. B., Augustae Vind. et Herbipoli MDCCLIV I. p. 506) mitgeteilten alten Katalog der Manuskripte vom Jahre 1494 unter Nr. 37 einen Boethius de musica (Boetii Musicae explanatio), in welchem vielleicht eine anonyme musica enchiriadis vorkam. Derselbe Katalog führt unter Nr. 47 einen Hugo in Regulam S. B. auf, und Ziegelbauer bemerkt dazu, dafs dafür vielleicht Hugboldus oder Hucbaldus Elnonensis monachus zu lesen sei. Im Übrigen weiss uns Ziegelbauer, der so viel über die Bibliotheken Italiens, Spaniens, Galliens, Lothringens, Belgiens, Deutschlands, Österreichs und der Schweiz redet, nichts Wichtiges für unseren Gegenstand mitzuteilen.

oberen Randseite von neuerer Handschrift „Opus de Musica, cuius fortasse auctor fuit Enchiriades. Vid. Chron. Gotwicen. T. I. p. 53.“ Der Schlufs des Traktates fol. 121 r unten „ponamus hic finem.“ Dann neue rote Überschrift: *Incipiunt scolica Enchyriadis de arte musica Δ.* Neue Zeile, schwarz: Musica quid est? *M*: Bene modulandi scientia u. s. f.; fol. 124 v fehlt die bei G I p. 181 mitgeteilte Tonreihe, natürlich auch das ita. fol. 125 r unten adiciet. rot: finit pars prima incipit secunda. Δ Symphonia quid est? etc. fol. 127 v fehlt die Figur. fol. 129 r der bei Gerbert als Tertia pars angeführte Teil ohne Unterbrechung und nicht in neuer Zeile weiter. Zwischen fol. 130 und 131 fehlt offenbar ein Blatt von „voces commensurabilibus intervallis“ (G I p. 201 b, Zeile 27) bis „novenarium sui parte“ (G I p. 204 b, Zeile 28). fol. 133 v fehlt die Figur zu G I 211. fol. 134 r steht der Schlufs „tropique retinet modum.“ Dann neue Zeile, schwarz weiter das schon mehrerwähnte Stück „Super unum concavum lignum“ etc. bis fol. 134 v „tetracordo notabis.“ Der Rest der Seite leer. Gerbert nimmt also in der Einleitung der Scriptores das fol. 127 v fortlaufende Stück, wo indessen Raum für eine Figur ausgespart ist, für den Schlufs (G I 192) und hält dafür, dafs mit den Worten „Quomodo ex Aritmetica etc.“, obwol er die Worte selbst abgedruckt hatte (G I 193 oben), ein neuer Traktat beginne, woher sein Irrtum herrührt. Zudem war ihm offenbar das Stück „super unum concavum etc.“ unbekannt, und er fand somit bei oberflächlicher Betrachtung der Handschrift den Schlufs nicht, trotzdem der ganze Traktat nebst Scholien vollständig vorhanden ist.

V. Eine weitere interessante Handschrift befindet sich in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel; dieselbe ist (beiläufig) nicht verschickbar, da sie zu den Cimelien gehört, welche für die Besucher der Bibliothek in Schaukästen ausgelegt bleiben. Sie wurde beschrieben in „Germanischer Bücherschatz, herausgegeben von Alfred Holder. 8. Liefg. 1. (Paul Piper, Schriften Notkers und seiner Schule. Freiburg i. B. u. Tübingen 1882. Erster Band. Einleitung. S. XCII ff.).“ Dieser Codex Guelferbytanus Gudianus 72 hat den auffälligen Titel auf dem vorderen Deckel aus dem XV. Jahrhundert: *Musica Boecij et enkyriades / Ottonis. item scholia ottonis / in enchiriadem suam. idē dič.* Die schön geschriebene Handschrift stammt aus Augsburg (fol. 1 r steht „S. Afre“), ist teilweise zerschnitten und rührt von dem berühmten Reginbald, dem ersten Abt restaurati a Benedictinis monasterii (S. Afra) v. J. 1012—1014, dann Bischof von Speier, her (fol. 1 v am unteren Rande „Reginb.“ fol. 50 r oben „S. Afre“, unten „Reginb.“). Die Worte „Enchiriades Ottonis Abbatis Cluniacensis“ und am Rande „vel enchirias. adis“ auf fol. 50 r sind von einer neueren Gelehrtenhand frühestens in der Humanistenzeit eingefügt, ebenso vorher einige Stücke. Keinenfalls ist die Inschrift und Randbemerkung mittelalterlich. Ein Gelehrter der letzten Jahrhunderte, dessen Zeit man nicht mehr mit Bestimmt-

heit angeben kann, hat sie wol nach Adam de Fulda oder Wilhelm von Hirschau eingetragen und sich dabei am Rande die grammatische Bemerkung erlaubt, welche besagt: „enchiriades ist vielleicht nicht richtig, sondern enchirias, genitiv enchiriadis.“ fol. 58 v ponamus hic finem, 6 Zeilen leer. fol. 59 r Incipit scolica enchiriadis de Musica. fol. 79 r tropique retinet modum, 21 Zeilen frei. fol. 79 v „Incipit Commemoratio brevis de Tonis et Psalmis modulandis. Daneben von derselben Gelehrtenhand, wie oben, Otto de tonis. Darüber ist neuerdings mit Bleistift geschrieben „Ubaldus.“ „Debitum servitutis nostrae qui ad ministerium laudationis“ bis fol. 84 v „scienter deo obsequi.“ C. P. C. Schönemann (Hundert Merkwürdigkeiten der Herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel. Hannover 1849, S. 34) führt das Ganze dem Titel gemäſs als oddonisch an: „Nr. 25. Bl. 50—84. Ottos von Clugny musikalisches Handbüchlein oder Lehrbuch mit den alten vor Guido von Arezzo üblichen Notenzeichen, welche die Notenlinien veranlaſst haben.“

W. Eine ähnliche spätere Zuweisung an den Abt Oddo von Clugny finden wir ferner in der — soweit sich nach dem Katalog feststellen läſst — einzigen Handschrift der musica enchiriadis in Oxford, die allerdings schon aus dem XIV. Jahrhundert stammt, aber auch den richtigen Anfang „Sicut vocis articulatae“ (offenbar nicht articulare, wie der Katalog sagt) besitzt. Über diese Handschrift heiſst es in dem Katalog (Henricus O. Coxe, Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleianae. Pars tertia. Oxonii MDCCCLIV. p. 583): „212. Cod. membran. in folio ff. 53; sec. XIV exeuntis; olim Stephani Blancii. Anonymi cujusdam de musica liber sive Manuale, hic illic sub persona discipuli magistrique expressus, auctore forsan Odone Abbate Cluniaciensi, tabulis instructus.“ Der frühere Besitzer Stephanus Blancius hat mit seiner Hand in den Kodex notiert, wie Sigebert einen Enchiriades als Musiker anführt, und ein anderer Anonymus fügt hinzu, daſs Enchiriades kein Eigenname sei, sondern der Titel dieses Buches und fährt dann fort: „Nomen vero autoris est Odo, abbas fortasse Cluniacensis, quem diem suum obiisse anno sal. 920. scribit abas Trithemius; vide Registrum Chronicarum.“

X. Von späteren Abschriften der musica enchiriadis ist ferner diejenige in der Biblioteca Malatestiana zu Cesena erwähnenswert, die ich an Ort und Stelle einsah (Plut. XXVI. Cod. I fol. 132. „Incipitur libellus Enchiriadis de Musica hoc est Armonica institutione“), eine auf Bestellung der Familie Malatesta im XVI. Jahrhundert angefertigte treffliche Renaissancearbeit auf Pergament. Der in der Bibliothek befindliche gedruckte Katalog (auctore Josepho Maria Mucciolo, MDCCLXXXIV) sagt darüber: „Libellus iste sive Tractatus tres in partes divisus, ut discitur ex aliis codicibus, quos impressi variarum Europae Bibliothecarum Catalogi recensent, compositus est ab Oddone Abbate Cluniacense. Cuius rei testimonium habemus Guidi

Aretini, qui in Epistola scripta ad Michaelem monacum Pomposianum haec habet: Librum quoque Enchiridion, quem reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit, perlege" und verwechselt hierbei offenbar den älteren und den jüngeren Oddo; aufserdem berichtet er über die Ausgabe Gerberts, den er durchgängig „Gecbert" nennt, sagt aber nichts davon, dafs dieser das Buch dem Hucbald zuschreibt, und läfst die Frage schliefslich auf sich beruhen. Der Katalog ist überreich an Druckfehlern und kann nicht als mafsgebend gelten.

Die obige Bemerkung scheint die Veranlassung zu der in einer Abschrift der Collect. Martini, Liceo Rossini (Liceo comunale di Musica, Bologna cod. 33) befindlichen (roten) Überschrift: „*Odo sive Otho Abbas Cluniacensis. Enchiriades de Musica*" gewesen zu sein, die ich mir gleichfalls ansah. Wie Martini selbst sich zu der Autorschaft des Traktates verhielt, werden wir noch sehen. Eine andere Abschrift in der zweiten Hälfte desselben Cod. 33 der Martinischen Sammlung (die erste ist paginiert bis 103) trägt fol. 40 die Überschrift: „*Incipit Enchiriadis Oddonis Abbatis de Musica arte*" und enthält das Werk bis fol. 63 v. Schlufs: „Post tres habitudines simplices sequuntur duae, quae ex superioribus etc." in dem Kapitel „De multiplici superparticulari et multiplici superpartiente." (G I 199.) Leider ist hier nicht, wie bei den anderen Kopien bemerkt, wo die Abschrift genommen ward, es heifst einfach: „Altra copia tratta da codice diverso." Es wäre höchst interessant zu wissen, welcher Kodex wie oben schliefst, und ob in demselben wirklich die Überschrift mit dem Hinweis auf Oddo altbeglaubigt ist. Bis jetzt ist es mir noch nicht gelungen, einen solchen zu entdecken.

Die Cesenater Handschrift bringt die musica enchiriadis — wie angedeutet — ohne Namennennung, vollständig mit Scholien — zum Schlufs Beispiele, die Gerbert nicht hat — bis fol. 35 r. Hierauf folgt Rückseite 35 Hucbalds Werk „De harmonica institutione" mit dem Anfang „Ad musicae initiamenta quemlibet ingredientem etc." (= G I 104) unter voller Benennung: „Liber Hubaldi peritissimi musici de armonica institutione." Dagegen fehlen die Worte Gerberts am Schlusse „Explicit Musica Ubaldi", die unter Umständen für beide Arbeiten gelten könnten; und so ist auch hier ersichtlich, dafs man nur die harmonica institutio dem Hucbald sicher zuschrieb, die musica enchiriadis nebst Scholien aber anonym fand und anonym liefs.

Y. Die schon von Muratorius (Antiq. Ital. Diss. 43) erwähnte und beschriebene musica enchiriadis in Mailand, Codex Ambrosianus D. Nr. 5. (inf. n. 2. membran. saec. XIV ex.-XV. in.) ist auch anonym, führt aber abweichend die Überschrift (fol. 21 v Kol. 1 rot): „*Incipit liber Henchiriadis* ꝛ *Musica*", und auch zum Schlufs (fol 51 v Kol. 2 rot): „*Explicit liber Henchiriadis. Deo gracias*.·. *Amen*.·. —." Eine Notiz auf dem (papiernen) Deckblatt vorn aus dem XVII. Jahrhundert schreibt das Werk dem Abt Oddo zu,

auf Grund der bekannten Stelle bei Guido (G II 50b), aber nicht von der Hand des Federico Borromeo: „Liber Henchiriadis, qui opera Guidonis consequitur, tribuendus est Odoni Abbati, ut constat ex ipsius Guidonis testimonio, qui in fine libri primi in suo opere de Musica, existente in hac Ambrosiana Bibliotheca Litt. M. n. 17 in superiore parte haec habet: Librum quoque Enchiridion, quem Reverentissimus Odo abbas luculentissime composuit, perlegas. B. O.“, während neuerdings im 19. Jahrhundert am Rande dazugeschrieben ist: falsum omnino. Zwischen dem eigentlichen Traktat und den Scholien befindet sich auffallenderweise (fol. 30 v) die bekannte Anleitung zur Monochordmessung: „Cita et vera divisio monochordi“, aber ohne diese Uberschrift mit dem Anfang „Dimidium proslambanomenos est mese.“ Darüber steht eine (rote) Überschrift: *„De scolica vel scolastica, quae exercitium interpretatur quod fit inter scolares. Ricai.“* Und zwar gilt hier das Stück als erstes Buch der Scholien. Nach dem Schlufs fol. 31 r (Kol. 1) „postea semitonium“ sind zwei Zeilen leer und dann heist es (rot): „Explicit liber primus.“ Hierauf 5 Zeilen leer, Schlufs der Kolumne, fol. 31 r Kol. 2 (rot) „Incipit liber secundus“ und der Anfang der Scholien: „Musica quid est?“ etc. Trotzdem steht aber wieder bei dem Ende dieses Kapitels fol. 36 v Kol. 1 (rot): Finit prima pars Enchiriadis. Incipit pars secunda. Es liegt also ein Irrtum des Schreibers vor. — Die Handschrift enthält noch aufser anderem fol. 52 r die Traktate „lucidarium Marcheti de Padua in arte musicae planae“, von Gerbert im dritten Bande seiner Scriptores mitgeteilt.

z. Ein neumiertes Bruchstück der musica enchiriadis (G I 153) „Diapente et diatessaron“ besitzt nach Hugo Riemanns Mitteilung (Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1878. S. 37) als Einschiebsel zwischen den Prologus und das Tonarium Bernos der Leipziger Kodex des Berno (Paull. 1493), und zwar besteht dasselbe aus dem auch sonst einzeln benutzten III. Kapitel der musica enchiriadis in Verbindung mit einer Erörterung, welche mit den angeführten Worten beginnt. Aufserdem befindet sich in der Leipziger Universitäts-Bibliothek unter Nr. 1492 ein musiktheoretischer Sammelband aus dem XV. Jahrhundert: 1) die Musik des Boethius (verbunden und anscheinend fragmentarisch, geschrieben 1438). 2) fol. 43 r. Ad musice ināmenta quēlibet ingͤdientē. Darüber ist in neuester Zeit bereits mit Bleistift richtig bemerkt: Hucbaldi musica. Das Stück scheint wertlos, ist aber immerhin wegen der Seltenheit von Handschriften der „Harmonica institutio“, des beglaubigten Werkes Hucbalds, bemerkenswert. Es folgt 3) fol. 50 r eine Diuisio monocordi und fol. 50 v Diuisio monorcordi (sic) secundum enchiriadem, 11 Zeilen, beginnend „In quatuor partes“ und schliefsend „tono addito in fine.“ Hierauf ohne Überschrift in neuer Zeile mit gröfserer Initiale (dnõ u. s. w.) der Prolog des Berno. Weiterhin verschiedene, zum Teil interessante Kollektaneen, darunter die sogenannten Oddonischen Traktate (fol. 100 r = G I 265 a; fol. 107 r =

G I 283 und 251). — Der Schreiber (frater Theodericus Hentzoldus 1438) scheint das Ganze für ein Werk des Berno gehalten zu haben, oder in seiner Vorlage war es schon so bezeichnet. Die Unterschrift, in der er sich als Schreiber nennt, beginnt: „Explicit musica Bernnonis (sic) etc.“

F. Danjou behauptet ferner in seiner Revue de la musique religieuse etc. (S. 359), ausser den Handschriften in Rom, Cesena und Florenz (Magliabecchiana) noch eine solche in der Biblioteca Laurentiana zu Florenz (Pluteus XXIX. cod. 48) gefunden zu haben, die aus dem XV. Jahrhundert stammt, aber nur ein Fragment des Hucbaldschen Werkes sei. Und in der Tat enthält nach dem Bandinischen Katalog (Catalogus Codicum latinorum Bibliothecae Laurentianae, Florentiae anno CIƆIƆCCLXXV. tomus secundus p. 66) dieser Codex XLVIII Plut. XXIX unter IX. p. 52 ein Stück, das zur musica enchiriadis in Beziehung zu stehen scheint: „De nominibus vocum et interpretatione earum secundum Boëcium. Inc. Proslambanomenos interpretatur adquisitus vel auctus. Des. his utimur litteris vel notis secundum enchiridion, litteras autem secundum communem usum etc. Anno MDCCLVI. mense Martio haec a me pro laudato Martinio exscripta sunt.“ Das gewifs interessante Stück ist mir leider bei meinem Besuche der Biblioteca Laurentiana in Florenz nicht zu Gesicht gekommen.

Die von Gerbert benutzte Strafsburger Handschrift ist mit der ganzen Bibliothek im Jahre 1870 bei Beschiefsung der Festung zu Grunde gegangen. Ebenso verbrannte der Sankt-Blasianer Kodex bei dem Brande des Klosters im Jahre 1768.

Man sieht schon aus allen diesen Handschriften, dafs im Grunde genommen so gut wie gar keine Veranlassung gegeben ist, das Werk dem St. Amander Mönch Hucbald zuzuweisen. Die ältesten und besten Handschriften bringen den Traktat anonym oder mit der Bezeichnung Nogerus, beziehungsweise Otgerus, bei späteren werden mehrfache andere Bezeichnungen gesucht; allein die vereinzelte, mit den älteren nicht übereinstimmende Pariser Handschrift aus dem XI. Jahrhundert, die nur als eine Bearbeitung gelten mufs, mit ihrem befremdlichen Hinweis auf einen „Uchubaldus Francigena“, welcher leicht auf den Irrtum des Bearbeiters oder Schreibers zurückgeführt werden kann, und die nach derselben (wenn auch nicht gerade direkt) gefertigte, spätere Abschrift in Florenz dürfte allenfalls auf Hucbald bezogen werden, wozu aber keine volle Berechtigung vorhanden ist. Andere Handschriften habe ich bisher nicht entdecken können, doch werde ich für jede Mitteilung dankbar sein.

Betrachten wir nun die litterarisch-historische Seite der Frage ein wenig genauer.

---

2. Die musica enchiriadis und ihr Verfasser nach den historischen Überlieferungen.

Wie die Handschriften nur in vereinzeltem Falle die musica enchiriadis als von Hucbald herrührend bezeichnen, so ist es ähnlich mit allen denjenigen Schriftstellern, welche sich von den ältesten Zeiten ab bis in das vorige Jahrhundert hinein mit Hucbald und seiner Bedeutung befafst haben. Darin, dafs er neben seinen sonstigen guten Eigenschaften, als frommer Mönch und Verfasser von heiligen Schriften, auch ein guter Musiker war, sind viele Mitteilungen einig, wie denn überhaupt mancher Mönch jener Zeit bei der vielfachen Beschäftigung mit Musik als „musicus“ gelobt wurde. Es wurde schon oben (S. 9) erwähnt, wie Hucbald im Kloster St. Amand als solcher („musicus laudabilis“) in bester Erinnerung blieb, ohne dafs ihm aber ein Werk wie die musica enchiriadis oder die Erfindung der eigenartigen Notenschrift und die Behandlung des Organums (der Harmonie) zugeschrieben wurde. Kein Mensch dachte in alten Tagen daran, dies zu tun, weder in Hucbalds Kloster selbst, noch in anderen Klöstern. Die Handschriften mit ihren verworrenen Angaben lieferten dafür bereits den deutlichsten Beweis. Aber auch die Schriftsteller des Mittelalters wufsten nichts davon.

In erster Linie sind natürlich diejenigen zu erwähnen, die sich mit dem Gegenstande des Werkes befafsten. Und hier begegnen wir denn gleich der auffallenden Tatsache, dafs fast kein einziger gerade unter den mittelalterlichen Musiktheoretikern etwas von Hucbald oder einem bedeutsamen musiktheoretischen Traktate desselben weifs. Die musica enchiriadis ist ihnen gar wol bekannt, doch über ihren Verfasser herrscht die allergröfste Unklarheit und Verwirrung. Guido von Arezzo, Hermannus Contractus und Wilhelm von Hirschau beschäftigen sich mit den Lehren des weitbekannten Werkes, dessen Notenschrift sie tadeln. Der erstere und letztere geben als Verfasser des Handbuches einen Otto oder Oddo an. Der gelehrte Hermannus, welcher am eingehendsten auf die Verwirrung der Zeichenschrift der musica enchiriadis eingeht (G II p. 128 und p. 144 oder „Hermanni Contracti Musica ed. W. Brambach“. Lips. B. G. Teubner. MDCCCLXXXIV. p. 5 und p. 18, sowie tab. fig. 8) und in den schweren Tadel ausbricht „sicque totius monochordi structuram regulari eius ordine disturbato destruxit“, nennt keinen Namen und behandelt den Verfasser als „quidam enchiriadis musicae auctor.“ Eine angeblich Hucbaldsche Tonskala der musica enchiriadis aus einer Wiener Handschrift des XII. Jahrhunderts, welche Brambach seiner „Musiklitteratur des Mittelalters etc.“ auf einer lithographischen Tafel

als Faksimile beigegeben hat (Tabulae codicum n. 51; interpoliert bei Gerbert, script. I tab. ad pag. 253), trägt die Überschrift: „*Monochordum Ottonis.*“

Ich will hier gleich erwähnen, dafs trotz der vielen Hindeutungen, namentlich auch in Handschriften, sich kein Beweis dafür aufbringen läfst, dafs der Abt Oddo von Clugny das Werk verfafst hat, während es nicht ausgeschlossen bleibt, dafs die Verfasserschaft einem der vielen Odos, Oddos, Ottos und Othos des Mittelalters zukommt.

Das Zeugnis des Abtes Wilhelm von Hirschau († 1091), welcher die musica enchiriadis im Kap. XVII seines Buches über die Musik heftig tadelt, wobei er sich wörtlich der von Hermannus gebrauchten, oben citierten Wendung bedient, und einem Verfasser namens Otto zuschreibt („Otto in enchiriade sua“; „haec de venerabilis viri Ottonis offensione dicta sufficiant“), scheint mir durchaus nicht stichhaltig. Wilhelmus hat allerdings unsere musica enchiriadis im Auge und keine der späteren Oddonischen Schriften, die gelegentlich Enchiridion genannt wurden, aber seine Angabe kann nicht als zuverläfsig gelten. Ich habe in meiner Schrift: „Die Musik des Abtes Wilhelm von Hirschau. (Leipzig. B. G. Teubner, 1883. S. XX.)“ nachgewiesen, wie sehr Wilhelmus sich andere Traktate zu Nutze gezogen und besonders den Hermannus Contractus abgeschrieben hat; und Hermannus, der ungleich zuverläfsiger und gelehrter war, als Wilhelmus, wufste keinen Verfasser anzugeben. Er hätte ihn sonst gewifs genannt. Wahrscheinlich hatte Wilhelmus bei der Abfassung seines XVII. Kapitels, das stellenweise dieselben Worte wie bei Hermannus verwendet, eine Abschrift des Hermannschen Traktates vor sich liegen — ich glaube a. a. O. bewiesen zu haben, dafs Wilhelms Werk in keiner abgeschlossenen Form vorhanden und teilweise geradezu Materialiensammlung ist — und war der Ansicht, dafs der bekannte Oddonische Dialog über die Musik, den er vielleicht nur dem Namen nach als „Enchiridion“ kannte, mit der von Hermannus besprochenen, anonymen musica enchiriadis identisch sei, weshalb er einfach und flüchtig den Autorennamen Otto hinzusetzte.

Ähnliche Verwechselungen mögen öfter vorgekommen sein, wie in späterer Zeit bei Adam de Fulda (um 1490): „Haec sane divisio Oddonis in Enchiriade habetur inque musica Hermanni Suevi sub dialogo scripta“ (G III 349), wobei offenbar noch Hermannus und Wilhelmus verwechselt wurden.

Der bekannte musikalische Dialog, angeblich vom Cluniacenser Abt Oddo verfafst, obwol in demselben von diesem Oddo als von einer dritten Person geredet wird, wurde nämlich in vielen Handschriften als Enchiridion bezeichnet, so im Codex San-Emmeramensis „Incipit Dialogus, quem composuit Domnus Oddo Abbas de arte musica, qui Enchiridion dicitur“ und im Cod. Admontensis (saec. XIII.): „Incipit Dialogus de musica arte Domni Ottonis Abb. primi Cluniacensis Coenobii, quem Enchiridion appellavit, ob brevitatem vitae“; Schlufs: „Explicit musica Enchiridionis.“ Die Benennung mag ebensowol durch Verwechselung des Oddonischen Dialoges „Musica quid est?“ mit den Scholien

der musica enchiriadis, die ja auch in Dialogform geschrieben sind („Quid est musica?"), seitens des Schreibers entstanden sein, sowie auch aus dem Grunde, weil man das Buch in der Tat als Handbuch ansah und bezeichnen wollte.

Wie es sich mit der Stelle bei Guido von Arezzo verhält, werden wir nicht mit Sicherheit angeben können, da dieselbe eine doppelte Deutung zuläfst. Seine Angabe, dafs er die Tonzeichen des Abtes Oddo aus dessen Enchiridion nicht zur Anwendung gebracht habe (G II 50b: librum quoque Enchiridion, quem Reverentissimus Oddo Abbas luculentissime composuit.... cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi), kann sich ebensogut auf die sogenannte Hucbaldsche Notenschrift wie auf die in dem Oddonischen Dialog, den er in einer Handschrift als Enchiridion bezeichnet fand, enthaltenen griechischen Tonbuchstaben ($\alpha\ \beta\ \varkappa\ \delta$) für die dritte Oktave beziehen. Doch möchte ich mich der ersteren Annahme anschliefsen, da mir dieselbe sich besser dem ganzen Inhalt anzupassen scheint. Auch befindet sich in der rhythmischen Theorie Guidos „Regulae musicae rhythmicae", welche Gerbert nach einem Sankt-Blasianer Kodex, verglichen mit einer Handschrift auf Monte Casino, herausgegeben hat (G II p. 26), eine Stelle, die sich offenbar auf die Dasia-Notierung bezieht:

> Miror, quatuor fecisse quosdam signa vocibus,
> Quasi quintae sint eaedem, quarum quaedam dissonant,
> Quaedam, quamvis sint affines, non perfecte consonant.

Im Kodex 51 der Wiener K. K. Hofbibliothek, der den Guido enthält, steht denn auch (p. 42a) neben diesen Versen mit roter, gleichzeitiger Schrift beigefügt „De notis enchiriadis ut B et F.", und in einem Karlsruher Kollektanband, Codex Durlacensis 36t (fol. 69v), der aus dem Kloster St. Michael bei Bamberg stammt, XII. Jahrhundert, tragen die drei Verse nicht nur eine besondere (rote) Überschrift: *„De notis enchiriadis"*, sondern auf dieselben folgt die Tonreihe mit den Dasia-Zeichen, die am Rand nochmals wiederholt werden. Ich habe beide Beispiele auf Tafel A (1 u. 2) beigegeben. Wenn Guido der Verfasser der rhythmischen Regeln ist, so hat er also die musica enchiriadis gemeint. Aber auch anderenfalls wird er dieselbe wol gekannt und in der angeführten Stelle im Auge gehabt haben. Dafs sie ihm sogar mehrfach für seine eigene Theorie zu statten kam, werden wir im III. Kapitel sehen. Von einem Hucbald wufste er jedenfalls nichts. Die musica enchiriadis fand er anonym vor und schrieb sie dem Oddo zu.

Ein interessantes, schon berührtes Vorkommnis will ich noch hier erwähnen. Derselbe Codex Durlacensis 36t der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek enthält nämlich an einer anderen Stelle (fol. 43v) eine Mensura Monochordi mit den Dasia-Noten, die einem Fortunatianus zugeschrieben wird. Ich setze die Stelle, die immerhin mitteilenswert ist, hierher:

MENSVRA MON<OCORDI>.

IN MONOCORDO quod dicitur Fortunatiani illa mensura tenenda est. ut in principio totius spatii ponatur protvs grauis. cum hac nota ⸙. Deinde tota

regula in VIIII diuidatur. et illa parte nona detracta. ibidem ponatur deuterus grauiſ cū hac nota ⸗. Ab eodem loco usque in finem sumatur. III. pars. in quo loco ponatur deutervs finalis ad hunc modū. ⸗. Quo spatio in octo diuiſo. et octaua adiecta parte ſit tonus. ibique ſignetur protvs finalis ita. ⸗. Eodem iterum spatio in octo diuiso. erit alter tonus qui dicitur tetrardus grauis ita. ⸗. Nihilominus exinde octaua parte sumpta. priorique loco addita. cadit continuus tercius tonvs qui dicitur tritus grauis ita. ⸗. Inter quem et illum deutervm qui primus est factus. ultro se fert semitonium. non propria qualibet regula factum. sed communi aliarum dimensionum ratione inuentum. Incipiatur iterum a deutero finali. et quod re|duū ēſt. monocordi inmensurati diuidatur in tria. Tertia parte reperta. signetur deutervs superiorum cum tali figura ⸗. proportione toni effectvs. hoc per VIII diuiso et octaua per epogdoum adiuncta. erit protus superiorum tali caractere formatus. ⸗. Iterumque ab hoc VIII partibus sumptis. et octaua parte addita. tetrardus hic finalis. ⸗. Illi quoque octaua sua parte superposita. tritvs erit finalis iste ⸗. Inter quem et deutervm finalium denuo se ingerit sua sponte semitonium. Expensis igitur duobus tetracordi. (Dann drei Zeilen frei.) Die Zeichen stehen in dieser Handschrift senkrecht, während sie in besseren und älteren nach rechts geneigt sind (vergl. S. 65).

Hieraus geht wiederum hervor, daſs über den Verfasser der musica enchiriadis die verworrenste Meinung herrschte. Das Stück ist im XII. Jahrhundert geschrieben und steht zu den späteren Irrtümern (s. Seite 20) in keiner Beziehung.

Der Einzige, der wol direkt auf die Verfasserschaft Hucbalds hinweist, dürfte Marchettus (Marquard) von Padua zu Anfang des XIV. Jahrhunderts sein, der Verfasser jenes eigentümlichen in Hexametern abgefaſsten Gedichtes über Friedrichs II. Kreuzzug, worin die päpstliche Politik scharf mitgenommen wird (Mon. Germ. SS. IX, 624), und einiger von Gerbert und Coussemaker in ihren „Scriptores“ mitgeteilter musiktheoretischer Traktate. Er sagt nämlich in seinem Lucidarium musicae planae, Tractatus V. Cap. 4 (G III p. 81): „Harmonia, ut Ubaldus (Hugbaldus) refert, est diversarum vocum apta coadunatio“ und hat vielleicht einen mit der Pariser Handschrift 7202 (A.) in Zusammenhang stehenden Kodex gesehen, der mit diesen erst im Kap. IX der musica enchiriadis befindlichen Worten begann, die Überschrift *Uchubaldus* trug und der späteren Florentiner Abschrift (B.) zu Grunde lag. Der angeführte Satz stammt, beiläufig, wol auch nicht vom Verfasser der musica enchiriadis und ist stammverwandt mit einer Erklärung des Remigius Altisiodorensis (IX. Jahrhundert), der wiederum das neunte Buch des Martianus Capella kommentierte. Das Wort „coadunatio“ findet sich auch bei den römischen Juristen.

Wie die Musiktheoretiker wissen ferner auch die Geschichtschreiber und Chronisten des Mittelalters nichts von Hucbalds Verfasserschaft der musica enchiriadis, und es ist nicht uninteressant, hier den Spuren des offenbar

erst im vorigen Jahrhundert aufgekommenen Irrtums nachzugehen. Durchgehends wird dem Mönch Hucbald von St. Amand ein Buch über die Musik (liber de musica) zugeschrieben, aber immer nur eines, und daſs dieses die musica enchiriadis sei, wird an keiner Stelle und mit keinem Worte gesagt oder angedeutet. Im Gegenteil wurde die musica enchiriadis allem Anschein nach als selbständig betrachtet. Durch die ergötzliche Verwechselung zwischen Autor und Titel des Werkes, welche wir schon bei Betrachtung mehrerer Handschriften kennen lernten, und die wol ursprünglich von Sigebert von Gembloux (ca. 1030—1112) herrührt, bürgerte sich vielfach der Glaube an einen Musiktheoretiker namens Enchiriades oder Enchirias ein. (Vergl. auch die Verse, welche sich in der Handschrift I befinden. Seite 19.)

Sigebert führt nämlich in seinem „Liber de scriptoribus ecclesiasticis" (Aub. Miraei Biblioth. eccles. cur. Fabricio. Hamburgi MDCCXIIX. 2. Teil. p. 93 — ich habe die Antwerpener Ausgabe von 1639 (p. 146—47) nicht zur Hand —; Migne Patrol. tomus CLX. p. 547), von welchem W. Wattenbach (Deutschlands Geschichtsquellen, 4. Aufl. II. S. 124) mit Recht sagt, daſs es sehr nachläſsig gearbeitet und von geringem Wert sei — deshalb wol auch nicht in den Monum. German. ediert — während die Chronik desselben Verfassers, welche nach seiner eigenen Versicherung (De script. eccles. Cap. 171) als eine Fortsetzung der von Hieronymus bearbeiteten Chronik des Eusebius von 381 bis 1111 gelten kann, besonders in Bezug auf Quellenbenutzung immerhin brauchbar ist — einen selbständigen musikalischen Autor namens Enchiriades (Kap. 109) auf und schreibt demselben einen Dialog über die Musik (de ratione musicae) zu. Die Mitteilung rührt aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts her, da Sigebert das Buch über die geistlichen Schriftsteller kurz vor seinem Tode (scripsi ultimum hunc libellum de illustribus viris, quantum notitia meae investigationis exquirere potui; cap. 171) abgefaſst hat (vergl. Bähr, Geschichte der röm. Litteratur. 4. Band I. 2. Aufl. Karlsruhe, 1872. S. 243). Sigebert hatte also wahrscheinlich irgendwo oberflächlich eine anonyme Handschrift der in Dialogform abgefaſsten Scholien der musica enchiriadis gesehen und legte durch seine haltlose Mitteilung den Grund zu den weiteren Irrtümern. Der „Enchiriades musicus" spielte in der Folge nicht nur bei unzuverlässigen (Migne, Patrolog. im Index unter E.), sondern auch bei sonst trefflichen Schriftstellern bis in das vorige Jahrhundert hinein eine Rolle. In neuerer Zeit begieng dagegen J. Mangeart (a. a. O. p. 334) bei der Beschreibung der Handschrift in Valenciennes den merkwürdigen Fehler, daſs er das Kapitel 109 der Sigebertschen Schrift, in welchem Enchiriades behandelt wird, auch auf das zweitvorhergehende, welches von Hucbald spricht, zu beziehen scheint, während doch jedes einzelne Kapitel bei Sigebert einen neuen Autor vorführt.

Es scheint mir nach genauer Vergleichung verschiedener aus Gembloux stammender Handschriften wahrscheinlich, daſs Sigebert, als er seinen „Enchiriades" einführte, den Brüsseler Kodex 10078—95 (F.), welcher ja in Gembloux

hergestellt wurde, gesehen hat und durch denselben die unbeabsichtigte Veranlassung zu seinem Irrtum erhielt. Die von ihm selbst gefertigte Originalhandschrift der kurz vor 1106 ausgegebenen „Chronik“ befindet sich gleichfalls (mit Notizen von Reiffenberg und interessant durch die später absichtlich verdorbenen Seiten, welche gegen die Päpste handeln), in Brüssel (Bibl. royale. Sigeberti Gemblacensis Chronicon archetypum 18239; Cod. olim S. Petri Gemblacensis). Ihre nahverwandte Schreibart beweist eine, wenn auch wenig spätere Abfassung, so dafs Sigebert, der bis in die letzten Lebensjahre hinein schrieb, des öfteren auch spätere Zusätze machte, wie der Unterschied der Tinte in dem Manuskript der Chronik zeigt, und namentlich sein Buch „de scriptoribus ecclesiasticis“ kurz vor seinem Tode verfafste, seine Weisheit recht gut aus der Brüsseler Handschrift 10078—95 schöpfen konnte. Hier fand er die schon äufserlich durch rote Überschriften auffallenden Stücke „Scolica Enchiriadis“, die getrennt von der „Musica Otgeri“ waren, und eine „Musica Hucbaldi“ und gab daraufhin seinen Bericht über einen Enchiriades und einen Hucbaldus; ferner aber auch über einen Notgerus und ein von demselben herrührendes Buch über Musiknoten und Symphonieen (Cap. 108: Notgerus abbas scripsit librum de Musicis Notis et symphoniarum Modis, ut possit quivis videre et intelligere, quomodo differant a se intervalla symphoniarum), womit offenbar die musica enchiriadis unter dem Titel „De musicis notis et Consonantiarum modis Otgeri Abbatis Liber incipit“ gemeint ist. Sigeberts Worte: „Enchiriades, sub persona discipuli interrogantis et magistri respondentis scripsit dialogum de ratione musicae et in tribus libris multiformes musicae regulas explicuit“ finden damit auch ihren Ursprung und erklären sich leicht aus einer Betrachtung der Handschrift, wo die drei Bücher „Scolica Enchiriadis“ genau abgeteilt sind. (Siehe S. 14.)

Desgleichen verdanken Sigeberts in dem „Liber de scriptoribus ecclesiasticis“ enthaltene Nachrichten über Hucbald offenbar diesem Kodex (F.) ihre Entstehung. Im Chronicon hatte der Geschichtschreiber von Gembloux noch nicht viel von Hucbald gewufst. Er bemerkte zum Jahre 879 (fol. 55 r): „Sub hoc Milone adolescebat etiam nepos eius Hubaldus, qui in septem liberalium artium peritia clarus, egregie praeter cetera in musica claruit et de multis sanctis cantus dulci et regulari modulatione composuit“ und setzt seinen Tod, im Widerspruch zu den Annal. Elnon. maior. (M. G. SS. V. 12), in das Jahr 931 (fol. 39 r): „Hubaldus monachus et philosophus Sancti Amandi Elnonensis obiit.“

Nachdem er dann — so glaube ich annehmen zu können — die Handschrift 10078—95, die eine „musica Hucbaldi“ enthielt, in Gembloux gesehen hatte, vervollständigte er in seinem späteren Werke über die geistlichen Schriftsteller die Nachrichten über Hucbald und sagte im Kap. CVII: „Hucbaldus, monachus Sancti Amandi, peritia liberalium artium ita insignis, ut philosophis conferretur, vitas multorum Sanctorum scripsit; et quia in arte musica praepollebat, cantus multorum sanctorum dulci et regulari melodia composuit. Scripsit etiam librum de arte musica, sic

contemperans chordas monochordi litteris alphabeti, ut possit quis per eas, sine magisterio alterius, discere ignotum sibi cantum. Scripsit etiam ad imperatorem Carolum calvum librum trecentorum versuum in laudem calvorum, cuius omnia verba incipiunt ab una littera, id est C, ut:

Carmina Clarisonae Calvis Cantate Camoenae."

Offenbar sind diese Notizen späteren Datums, als diejenigen im Chronicon; offenbar sind sie nach Einsicht einer Handschrift entstanden, die Hucbalds Buch über die Musik enthielt, und ergänzen das Frühergesagte des Chronicons. Sie bleiben jedenfalls das Eingehendste, was uns über die Musik des Elnonenser Mönchs berichtet wird, und es erübrigt nur, die kurze Bemerkung aus dem Necrologium S. Amandi Elnonensis s. X. der Bibliothek zu Valenciennes B. 566: „8 Kal. Oct. ordinatio Hucbald in sacerdotem anno domini 880" hinzuzufügen, um die wichtigsten uns erhaltenen Nachrichten über Hucbald zu erschöpfen.

Sigebert*) wufste also nichts von einer musica enchiriadis des Hucbald. Da er selbst viel von Musik verstanden haben soll, den Unterricht des Olbertus hierin genossen hatte und nach seiner eigenen Versicherung selbst komponierte (De vir. illustr. 172: „Arte autem musica antiphonas et responsoria de sanctis Maclorio et Guiberto melificavi"), auch später einen Traktat zugeschrieben erhielt (S. 15, 23), so ist anzunehmen, dafs er von dem bekannten Handbuche und seinem Verfasser geredet haben würde, wenn der ihm bekannte Hucbald dabei im Spiel gewesen wäre. Andere Chronisten wissen uns nichts anderes zu berichten.

Sigeberts Bemerkungen über Hucbald und über Enchiriades giengen in der Folge in alle wichtigeren Druckwerke und Geschichtsbücher über und veranlafsten manche irrige Mitteilungen.

Ludovicus Antonius Muratorius (Antiquitates Italicae medii aevi, Mediolani MDCCXL. Tom. tertius, p. 876), der die Kunstzustände Italiens in seiner 43. Abhandlung („De Literarum statu, neglectu et cultura in Italia post Barbaros in eum invectos usque ad annum Christi millesimum centesimum") darlegt, sagt über die musica enchiriadis bei der Beschreibung des Ambrosianer Kodex (Y): „Succedit in eodem codice Liber Henchiriadis in Musica, cujus principium accipe: Sicut vocis articulatae, elementariae etc. Dividitur Libellus in duas partes. Pars prima in duos Libros. Hic idem ille Scriptor est, cujus meminit Sigebertus, de scriptorib. Ecclesiast. Cap. 109. hisce verbis: Enchiriades, sub persona discipuli interrogantis et magistri respondentis, scripsit Dialogum de ratione Musicae et in tribus Libris multiformes Musicae regulas exposuit. Nihil de aetate ac patria illius habet Sigebertus. Illum tamen statuere videtur inter Saeculi Decimi Scriptores."

Denselben Irrtum begieng dann ferner Joh. Alb. Fabricius (Bibliotheca Latina mediae et infimae aetatis, Patavii MDCCLIV. Tom. II. p. 95), der aus

*) Vergl. Sigfr. Hirsch, de vita et scriptis Sigiberti. Berol. 1841.

dem Schlufssatz „finit regula Henchiriadis et Bohetii et Domini Guidonis“ und dem Anfang „Liber Enchiriadis in musica“ auf einen Autor namens Enchiriades schliefsen zu müssen meint. Zwei Jahrzehnte früher hatte desgleichen der Verfasser des Chronicon Gotwicense (Typis monasterii Tegernseensis O. S. Benedicti. MDCCXXXII tom. I. Lib. I. p. 53), bei der Beschreibung des Tegernseeer Kodex aus dem XII. Jahrhundert (jetzt in München), einen Autor namens Enchiriades vorgeführt und vieles aus seinem Werke citiert.

An eine Beziehung Hucbalds zu der musica enchiriadis denkt keiner im entferntesten. Man sehe nur die einstmals viel und mit Recht geschätzten Werke der grofsen Gelehrten des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts nach. Überall wird man dasselbe negative Resultat erhalten. Sie kennen das, was Sigebert über Hucbald gesagt hat, tragen aus Grabschriften, Heiligenschriften, Briefen, Chroniken u. s. w. zusammen, was über Hucbald gefunden wurde, zeichnen auch nach gelegentlicher Einsicht von Handschriften und Klosterbibliotheken auf, was ihnen über Hucbald bemerkenswert scheint — von einer musica enchiriadis des Hucbald weifs aber kein Einziger etwas zu sagen.

So werden wir nach kurzer Betrachtung aller dieser Nachrichten ein ziemlich klares Bild von Hucbalds wirklicher Bedeutung bekommen, ohne ihm aber gröfsere Verdienste zuzuschreiben, als er in der Tat besafs.

In den zuverlässigen Sammlungen Mabillons (Acta Sanctorum O. S. Benedicti. Lutetiae Parisiorum MDCLXXXV. Saec. V. p. 325 sqq.), wo bei Gelegenheit der Besprechung des Flodoardus (nicht Frodoardus), — der gleichfalls von Hucbald gesagt hatte: „Litteris insignis, scriptis celebris, musicus quoque excellens fuit et cantum multorum sanctorum composuit“, — viel von den Verdiensten Hucbalds geredet wird, ist nicht die geringste Andeutung an die musica enchiriadis enthalten. Es wird darauf hingewiesen, dafs aufser Remigius auch Hucbald von Fulco nach Reims berufen wurde (sed et Hucbaldum S. Amandi monachum, virum quoque disciplinis sophicis nobiliter eruditum, accersivit et ecclesiam Remensem praeclaris illustravit doctrinis), dafs er gleich diesem ein Schüler Heirichs war (Heiricus Remigium et Ucbaldum Calvum monachos heredes Philosophiae reliquisse traditur), dafs dieser Genosse des Remigius in den Schulen von Reims derselbe Hucbaldus oder Ucbaldus gewesen sei, von dem Sigebert in dem bekannten Kap. 107 (de script. eccles.) handelt, wobei dieses Kapitel citiert wird — auffallenderweise ohne die Stelle, welche von dem Inhalt des Buches über die Musik und die Notenschrift handelt — und der Beiname Hucbald „der Kahle“ von dem Gedicht an Karl den Kahlen hergeleitet wird (calvi cognomen tum Hucbaldus inde tulit), und dafs schliefslich Flodoardus ein Schüler des Remigius und Hucbald war. Migne sagt (Patrolog. CLX. p. 571) von dem Elnonenser Mönch, ohne ein theoretisches Werk über Musik zu erwähnen: „Hucbaldus, al. Hugbaldus aut Hubaldus, ordinis S. Benedicti, ad S. Amandum monachus Elnonensis, 'nepos Milonis ibidem monachi, litteris insignis, scriptis celebris, musicus



quoque excellens fuit, et cantum multorum sanctorum composuit' ut Chronici Elnonensis ms. verbis utar. Scripsit Vitam S. Lebuini, patroni Daventriae, ad Albricum episcopum Ultrajectensem; Vitam S. Rictrudis, abbatissae Marchianensis; Vitam S. Aldegundis abbatissae et fundatricis Melbodiensis in Hannonia; exstantque istae historiae in tomis Surianis. Scripsit item Vitam S. Madelbertae, abbatissae Melbodiensis, quae ms. legitur in coenobio S. Gisleni in Hannonia; et Historiam S. Ciliniae, matris B. Remigii, Francorum apostoli. Carmen de laude calvorum, 136 versuum, in quo versus omnes a littera C incipiunt, ad Carolum Calvum, est in omnium manibus. Obiit anno nongentesimo tricesimo."

Johannes von Trittenheim (Johannis Tritthemii, abbatis Spanheimensis, de scriptoribus ecclesiasticis etc. Liber unus. Coloniae MDXLVI. p. 123), der nicht gerade zuverläſsig ist und gern mehr sagt, als er weiſs oder wenigstens wissen kann, hebt die Verdienste Hucbalds in den Himmel (vir tam in divinis scripturis quam in secularibus literis eruditissimus in musica, poetica, philosophia et ceteris artibus humanitatis nullo suo tempore secundus, quod multa utroque stylo ab eo conscripta testantur, de quibus ego tantum adhuc reperi subiecta etc.), kennt indessen von ihm nur eine Schrift über Musik (De arte musica lib. 1).

Nach Baronius (Catal. Ill. Script. Germ. p. 162) war Hucbald sowol wie Remigius Schüler des Rhabanus Maurus, was Magnoaldus Ziegelbauer (Historia rei literariae O. S. B. Augustae Vind. & Herbipoli MDCCLIV. p. 29) wiederholt.

Ziegelbauer weiſs in seiner eingehenden Litteraturgeschichte des Benediktinerordens (a. a. O. IV. p. 313) nichts anderes von Hucbald zu sagen, als was Trittenheim in seinem Chron. Hirsaug. ad ann. 858 und Sigebert gesagt hatten, und glaubt, daſs das Buch über die Musik verloren gegangen sei (qui tamen interiit). Seine Mitteilungen entsprechen alle der Tradition (IV. 272. 313. 409. 520. 649.), von einer musica enchiriadis Hucbalds hat er keine Kenntnis. Auch unter den anonymen oder pseudonymen Schriften (III. p. 639 sqq.) wird keine solche angeführt. (Oddos musiktheoretischen Dialog scheint er gar nicht zu kennen.) In der langen Abhandlung „De Musica" (a. a. O. II. p. 336 sqq.), in welcher alle bedeutenderen Ereignisse und Vertreter der Musikpflege gewissenhaft aufgezählt werden, giebt Ziegelbauer, der sich übrigens gar zuviel auf Trittenheim stützt, sogar zwei Autoren für den einen Hucbald an: Hugbaldus und Humbaldus (uterque Caroli Calvi temporibus sub annum 858 claruit), und schreibt dem einen das Buch über die Musik und viele Heiligenlieder, dem anderen Gesänge zum Preise Davids und anderer mit Christus im Himmel Herrschenden zu. Eine groſse Bedeutung Hucbalds für die Musikentwickelung oder musiktheoretische Neuerungen irgend welcher Art sind ihm nicht bekannt.

Auch in dem vielgelesenen Werke des Gerardus Johannis Vossius „De Historicis Latinis" (Libri III. Editio altera. Lugduni Batavorum 1651. p. 324) wird nichts über Hucbald gesagt, was von dem wenigen Bekannten abweicht;

die musica enchiriadis wird gar nicht erwähnt. Desgleichen bringen die gelehrten Benediktiner von St. Maur, Edmund Martene und Ursin Durand (Veterum scriptorum et monumentorum etc. Amplissima Collectio. Parisiis MDCCXXIV. Tomus I. 265 sqq.) nichts Aufsergewöhnliches oder Neues über den Elnonenser Mönch als Musiktheoretiker, während sie doch sonst genug Rühmenswertes von ihm mitzuteilen wissen. Sie drucken verschiedene Schriftstücke aus dem Anfang des X. Jahrhunderts ab, von denen der Brief des Petrus Archidiacon der Sancta Cameracensis ecclesia und derjenige des Odilo, beide an Hucbald gerichtet, immerhin interessant sind. Hucbald hatte offenbar seine Geschichte des heiligen Lebuinus, Presbyter et confessor 760, (abgedruckt in Fr. Laurentius Surius, Carthusiae Coloniensis professus. De probatis Sanctorum vitis. Coloniae Agrippinae, Sumptibus Joannis Kreps & Hermanni Mylii. 1618. 12. November. p. 277, wo sonst keine für unsere Frage wichtigen Notizen verzeichnet sind), an verschiedene befreundete Gelehrte geschickt und erhielt daraufhin Rezensionen voll lobender Anerkennung in dem überschwänglichen Ton jener Zeit (beide nach Martene ca. 910. ex ms. Verdinensi). Besonders zeichnet sich der zweite Brief des Bischofs Odilo durch Übertreibungen aus und enthält die bemerkenswerten Verse:

Hucbaldo sopho sophia sit semper amica.
Hucbaldus sophus sophiae semper amicus.
Exposco hoc Odilo peccator cernuus ego.

Noch ein anderes Gedicht folgt hierauf. Doch nirgend ist von Hucbalds Musica die Rede.

In der Metropolis Remensis Historia (a Frodoardo primum arctius digesta nunc demum aliunde accersitis plurimum aucta et illustrata et ad nostrum hoc saeculum fideliter deducta. Studio labore Dom. Guilelmi Marlot. Insulis MDCLXVI. Tom. I. 520) befindet sich über Hucbald nichts aufser dem Landläufigen und Hergebrachten. Ebensowenig weifs uns Joannes Franciscus Foppens (Bibliotheca Belgica sive virorum in Belgio vita scripturisque illustrium Catalogus librorumque nomenclatura continens scriptores a Clariss. Viris Valerio Andrea, Auberto Miraeo, Francisco Sweertio aliisque recensitos usque ad annum MDCLXXX. Bruxellis MDCCXXXIX. tomus primus, p. 490) in seinem wegen der Kupferporträts gesuchten Werke anderes zu berichten, als vorher geschehen ist. Er zählt sogar nicht einmal ein Buch über die Musik auf. Die von Foppens auf dem Titel angegebenen und benutzten Schriftsteller verhalten sich gleichfalls kenntnislos, was Hucbalds Musikwissenschaft angeht. Franciscus Sweertius aus Antwerpen (Athenae Belgicae sive Nomenclator infer. Germaniae scriptorum etc. Antverpiae CIↃ. IↃC. XXVIII. p. 350) führt indessen unter Hucbalds Schriften „De arte Musica lib. I" an. Frider. Gotth. Freytag (Adparatus Litterarius, Lips. 1753. Tom. II. p. 933—39) behandelte fast ausschliefslich Hucbalds Gedicht über das Lob der Kahlköpfe, desgl. vorher Polycarpus Leyserus

in seiner „Historia Poetarum et Poematum medii aevi“ (Halae Magdeb. MDCCXXI. p. 277).

Das „Allgemeine Gelehrtenlexikon von Christian Gottlieb Jöcher“ (Leipzig MDCCL. II. Teil, S. 1757) weiſs nichts von der musica enchiriadis Hucbalds und weist ihm nur ein Buch „De arte musica“ zu. Dagegen tischt es wol den alten Irrtum über einen musicus Enchiriades (II. S. 343) auf, der sogar „im 7 seculo“ gelebt haben und „unter der Person eines Schülers und Präceptors, der da fraget und antwortet, einen dialogum de ratione musicae und in 3 Büchern explicationem multiformium musicae regularum geschrieben“ haben soll.

Joh. Alb. Fabricius (a. a. O. III. p. 286), der eine groſse Anzahl von Schriften Hucbalds aufzählt, weiſs nichts über die musica enchiriadis und führt nur das an, was Sigebert von Hucbalds „Liber de arte Musica“ sagt. Interessant ist die von ihm abgedruckte Grabschrift aus St. Amand:

Dormit in hac tumba simplex sine felle columba,
Doctor, flos et honos tam Cleri, quam monachorum,
Hucbaldus, famam cuius per climata Mundi
Edita Sanctorum modulamina gestaque clamant.
Hic Cirici membra pretiosa, reperta Nivernis,
Nostris invexit oris scripsitque triumphum.

Also auch hier keine Andeutung von seiner groſsen Berühmtheit als Musikmeister, die sich überhaupt wol auf die Abfassung von einigen Kirchenliedern — es sind noch zwei Hymnen „De S. Theodorico“ vorhanden, welche zu dem Officium S. Theodorici, das Hucbald für die Mönche von St. Thierri angeordnet hatte, gehörten, (Mabillon Annal. tom. III. p. 288) — beschränkt haben mag. Eine andere (bei Mabill. Annal. III. p. 692) mitgeteilte Grabschrift ist gleichfalls ohne Erwähnung seiner musikalischen Leistungen, trotz allen Lobes:

„Ceu doctor celeber gnarus per cuncta magister.“

(Vergl. Mangeart, Catal. S. 487.)

Bemerkenswert sind auch die Verse, welche in einem in den „Acta Sanctorum“ (Antverpiae MDCCI. Tom. III. Jun. 16. p. 36) bei dem Abdruck der „Translatio S. Cyrici ad Elnonense S. Amandi monasterium“ mitgeteilten Gedichte über den „Kahlkopf Hucbald“ vorkommen:

Tempore propitio, quo Hucbaldus Apolline Calvus
Elnoni illatum composuitque loco.
Hic aliquando sacram somno correptus ad aram
Edidicit tempus funeris ipse sui.
Busta tenet, patrui tumulo coniuncta Milonis,
Qua sacra colitur claviger aede Petrus.

Philosophi simul hic pausant celebresque Magistri,
Ecclesiae nostrae flores, per secula clari:
Alter discipulus fuerat, didascalus alter.

Milo*) war, wie es in dem Traktat über die Überführung des heiligen Cyricus (ebendaselbst p. 34 heifst), ein besonderer Gönner Hucbalds, bis er auf die Bedeutung des Schülers eifersüchtig wurde: „Denique inibi (— in loco Elnonensis monasterii, ubi sanctus Amandus corpore quiescit —) vigebat studio quisquam sapiens, nomine Milo; qui sub alis scholarum nepotem suum fovebat Hucbaldum, liberalium artium emolumento. Assecla nempe, ut ingenii sui caperet experimentum, composuit de S. Andrea modulamen Antiphonarum, sed et quarumdam Laudum habentium 'Quae vere pia laus' initium. Quod ubi didascalus vix tandem agnovit, graviter tulit, atque ei scholarum aditum denegavit, conquerens eum velle super se nomen usurpare Philosophi. Et quia locus tunc tempore carebat abbate, accedens ad priorem, nimiae discipulum infamat arrogantiae protestatusque est, se et illum nequaquam posse in eodem habitaculo degere. Ille accersens Hucbaldum rogavit maiori cedere, donec mitigata eius animositate, quae tunc recens fervebat, ad locum repedaret proprium cum pace.“

Auf diese Weise wurde Hucbald — wie weiter erzählt wird — veranlafst, das Kloster zu verlassen und nach Nivernum (Nevers) zu gehen, wo er bald mit dem dortigen Bischof (wahrscheinlich Hermannus 849—862) aufs engste befreundet wurde und auf dessen Veranlassung das Leben der heiligen Cilinia, der Mutter des heiligen Remigius, schrieb, wie es scheint in Versen (iussit eum modulatorem fieri super etc. Vergl. Histoire litér. de la France VI. p. 216). Der Bischof besafs den Leib des heiligen Cyricus „parvi infantis et magni martyris“, und als er ans Sterben kam und seinem Freund wegen der vielen Dienste, die er ihm geleistet, einen Wunsch zu erfüllen gelobte und ihn ein Geschenk aus allen seinen Habseligkeiten auszuwählen hiefs, bat sich Hucbald die Gebeine des Heiligen aus. („Quantitatem auri vel argenti minime quaero, aut ceterorum hujus modi, sed tantum corpus S. Cyrici.“) Der Bischof fand allerdings, dafs diese Bitte das Mafs überschritt, gewährte aber doch den Wunsch, und Hucbald machte sich heimlich mit den kostbaren Reliquien aus dem Staube. Der Chronist — ein erfindungsreicher Legendenschreiber — erzählt dann ferner, wie die Kleriker und Diener gleich nach der Entfernung des Mönchs Verdacht über ihn geschöpft (coeperunt mutuo loqui, ne quod detrimentum reliquerit post se) und endlich den Verlust bemerkt hätten. Sie verfolgten ihn und hätten ihn fast ergriffen, wenn nicht Hucbald in einem Walde das Gelübde getan, einen Altar zu stiften. So entgieng der fromme Dieb auf wunderbare Weise der Verfolgung.

Dafs diese Erzählungen unzuverlässig und legendarisch gehalten sind, ist nicht schwer zu erkennen.

---

*) Nach Pertz Archiv VII. S. 76 giebt es in der Kings library des Britischen Museums in London (Catalogue by David Casley. London 1734) eine Handschrift des XI. Jahrhunderts, die Milos und Hucbalds Gedichte an Karl enthalten, und es heifst dort:

Milo poeta tuus noster didascalus idem.

Historisch beglaubigt bleibt indessen, dafs Hucbald ein Schüler des bekannten Heirich in St. Germain d'Auxerre war. Eine darauf bezügliche Stelle findet sich in Ademars Historiarum Liber III. (ed. Waitz M. G. SS. IV p. 119), wo folgende Reihenfolge aufgestellt ist: „Beda enim docuit Simplicium, et Simplicius Rabanum, qui a transmarinis oris a domno imperatore Karolo susceptus est, et pontifex in Francia factus Alcuinum docuit, et Alcuinus Smaragdum imbuit, Smaragdus autem docuit Theodulfum Aurelianensem, Theodulfus vero Heliam Scotigenam Engolismensem episcopum, Helias autem Heiricum, Heiricus Remigium et Ucbaldum Calvum monachos heredes philosophiae reliquit.“ Nach dem Zeugnis des Flodoardus war Hucbald ferner auch ein Schüler Milos, dem er eine viel citierte Grabschrift widmete (Mab. Annal. III. p. 176; Mangeart Catal. p. 394).

Gegen 872 übernahm Hucbald selbst die Leitung der Klosterschule von St. Amand. Er bewies sich seinen Lehrern als ebenbürtig und genofs bald selbst einen bedeutenden Ruf als Lehrer. Als solcher wurde er vielfach nach auswärts berufen, erteilte bei seinem Aufenthalt in Nevers, wo er das Leben der heiligen Cilinia schrieb, Unterricht, lehrte auf Einladung des Abtes Rodulfus von Sithiu (später St. Omer und St. Bertin in der Grafschaft Artois) eine Zeit lang in diesem Kloster, wo ihm nach der Versicherung des Mönchs Folcuinus sogar eine ländliche Besitzung geschenkt wurde (vergl. Mabill. Annal. III. p. 280), gieng dann nach dem Tode des Rodulfus auf Berufung des Abtes Fulco nach Reims und zeichnete sich dort als Lehrer an den von Remigius wiederhergestellten beiden Schulen aus (Mabill. Annal. III. p. 288).

Von hier aus beglückte er auch die Mönche von Thierri mit dem schon erwähnten Officium S. Theodorici — ein diesbezüglicher Brief ist nebst dem Hymnus bei Mab. Ann. III. p. 691/92 mitgeteilt. Nach Fulcos Tode scheint er sich wieder nach St. Amand zurückgezogen zu haben, wo er im Alter von 90 Jahren 930 starb. (Vergl. Baehr, Geschichte der röm. Litt. im Karoling. Zeitalter 1840. S. 244). Dieser Todestag ist nach der Notiz in den Annal. Elnonenses maiores (Mon. Germ. SS. V. p. 12) „930 Obiit Hucboldus philosophus“ (manu saec. XII) und ferner in den Annales Laubienses (SS. IV. p. 16) „930 Obiit Hucbaldus“ beglaubigt.

Nach alledem galt Hucbald durchweg als einer der gebildetsten und gelehrtesten Männer seiner Zeit. Doch blieb er ein „peritissimus“ und „eruditissimus“ und wurde niemals als Neuerer oder Erfinder bedeutender Theorieen, wie sie gerade die musica enchiriadis enthält, behandelt. Sein eigenstes Feld war offenbar die Heiligengeschichte, in welcher er mit besonderer Fruchtbarkeit arbeitete. Es hat sich von seinen diesbezüglichen Werken eine grofse Anzahl erhalten (Hist. litér. de la France VI. p. 220 ff. — Fr. Laurent. Surius Carthusiae Col. De probatis Sanctorum vitis. 1621. 12. Nov. p. 277 sqq.). Überhaupt scheint er ein besonders frommer Mann gewesen zu sein, — ganz so, wie ihn der Dichter J. V. Scheffel mit wenigen Strichen in

seinem „Ekkehard“ gezeichnet hat — während sein Lehrer Milo nach einem Widmungsgedichte seiner Schüler weit mehr in profanen Poesieen erfahren war (Le Beuf, Recueil de divers écrits etc. 1738. tome II. p. 110). Gelegentliche Äufserungen dagegen beweisen nicht das Gegenteil.*) Übrigens galt Hucbalds Schreibart als ausnehmend elegant und fliefsend, und noch in späteren Zeiten wurde er wegen seines guten Lateins gelobt (Le Beuf a. a. O. tome II. p. 61). Ein Schüler Hucbalds, Judion (Le Beuf a. a. O. tome II. p. 114), der ein Werk des Meisters ehren wollte, feierte dasselbe in einem Briefe an seinen Bischof in den folgenden Versen:

Nil melius fateor legi, mi lector amice,
His quae Hucbaldus scripsit et edocuit.
Et similis Ciceronis adest constructio docta,
Augustinus et hic ut docet invenies.

Hucbalds Bedeutung als Dichter ist nach den erhaltenen Hymnen und dem geschmacklosen Lobgesang auf Karl den Kahlen (Acrosticha, nempe Hugbaldi Calvor. laus; lusus venatorius . . . et alia quaedam carmina n. prim. ed. Basileae, Jac. Purvus. 1552 und bei Casp. Barth, adversar. XLVI 22. p. 2175), der im Mittelalter noch vielfach als „carmen mirabile“ gepriesen wird, für unsere moderne Empfindung wenig hervorragend. Die dreihundert Verse, in denen alle einzelnen Worte mit einem C anfangen, beweisen allerdings einen grofsen Wortreichtum, aber eine unbeschreibliche Geschraubtheit und Künstlichkeit. Da das Gedicht beglaubigt ist, so darf man wol darauf hinweisen, dafs Hucbald, wenn er wirklich der grofse musikalische Theoretiker gewesen wäre, bei der Vorliebe jener Zeit für versifizierte Theorieen wol auch eine musikalische Theorie in Versen hinterlassen haben würde.**) Schrieben doch sehr gern gelehrte Leute ihre Abhandlungen in Versen, ohne dafs sie sonst als Dichter auftraten.

Über Hucbalds musikalische Kompositionen fehlt uns zum Urteil der direkte Anhaltspunkt, doch werden wir Sigeberts Lob, der Hucbalds Melodie als eine „dulcis et regularis melodia“ preist, im Sinne jener Zeit auffassen müssen. Der Brief an die Mönche zu Thierri, die Hucbald um das Officium S. Theoderici gebeten hatten, zeichnet sich übrigens durch treuherzige Be-

*) Ein Trappenser Abt liefs seinen Unwillen über die weltlichen Studien der Mönche in einem besonderen Traktate aus (Resp. ad Tract. Mabillonii de studiis monasticis, cap. XII; Ziegelbauer, Historia rei literariae O. S. B. IV. p. 316) und sagte, nachdem er Hucbalds Gedicht über die Kahlköpfe und sein Buch über die Musik (librum quoque de Musica elaboravit) angeführt hat: „Quam inutiles nugae!“ Dafs er statt hundert dreifsig Verse hundert dreifsig Gedichte (carmina) mit C anfangend für die Kahlköpfe annimmt, ist wol ein Schreibfehler im Übereifer.

**) Der Mönch Bertrandus Prudentius von Charroux schrieb ein Gedicht über den Gesang der Tiere, das Le Beuf zuerst erwähnte. Das Manuskript ist in Paris, bibl. nat. 3976,2. Colb. Cod. 1297, jetzt man. lat. 2627. XI—XII. Jahrhundert, und enthält fol. CX r die sogenannten Hucbaldschen Zeichen.

scheidenheit aus. Er nennt sich selbst „Hucboldus humilis, licet indignus officio sacerdos."

Eine Beschreibung des Lebens und der Werke des Hucbald, die sich in Nr. 577. N. 3. 19 zu St. Amand, einer Handschrift aus dem XVII. Jahrhundert, befand, ist offenbar gestohlen worden, worüber sich Mangeart (Catalogue S. 568) mit Recht beklagt. Es waren vier Seiten zwischen fol. 12 u. 13, die zweifelsohne Interessantes und Wichtiges über den Mönch von St. Amand enthielten, da sie jedenfalls im Kloster selbst angefertigt waren. Der Verlust ist darum recht zu bedauern.

Keinenfalls haben wir nach all diesen Nachrichten des Mittelalters und der späteren Zeiten begründete Veranlassung, die musica enchiriadis dem Hucbald zuzuweisen. Erst im vorigen Jahrhundert taucht diese irrige Annahme auf, teils vielleicht infolge mangelhafter Auslegung der Sigebertschen Bemerkung, teils aber auch nach Auffindung des Kodex 7202 in der Pariser Nationalbibliothek (A). Und so kommen wir denn zu den Schriftstellern, welche die musica enchiriadis dem Elnonenser Mönch zuschrieben.

Sigeberts Notiz über Hucbalds „liber de musica" und die darin enthaltene Notenschrift (de script. eccles. CVII) gelangte begreiflicherweise immer wieder in alle Arbeiten, die von Hucbald handeln. Dabei wurde die Bemerkung vielfach mifsverstanden, und weil man über die Musik der früheren Zeit überhaupt wenig unterrichtet war, so gab es fernerhin viele Verwechselungen. Wie häufig auch die musica enchiriadis vorkam, sie wurde später wenig studiert. Schliefslich wufste man nur vereinzelt, was darin stand.

In der „Histoire Litéraire de la France" (Paris MDCCXLII. Tom VI. p. 220) heifst es von Hucbald, der mit grofsem Fleifs bearbeitet ist, mit Bezug auf seine musikalische Tätigkeit: „14°. Hucbald écrivit aussi sur la musique, dont il avoit fait une étude particulière. Sigebert nous donnant une notice de son ouvrage sur cette matière, dit qu'il y avoit placé les lettres de l'alphabet sur les différentes touches du Monocorde, avec tant d'art, qu'un chacun pouvoit par ce moïen, sans le secours d'aucun Maïtre, apprendre un air qui lui étoit inconnu. M. Cave croïoit que cet Écrit d'Hucbald étoit perdu; et il ne paroît point que personne l'ait découvert depuis. 15°. Il est sans doute différent d'un autre petit traité de notre Écrivain, sur la même faculté de Litérature, qui se trouve entre les Manuscrits de la bibliothèque du Roi sous ce titre: Enchiridion Uchubaldi Francigenae. L'écriture de ce manuel est du X. siècle. On y voit que l'Auteur inventa des signes indépendants des lignes et des lettres, pour marquer chacun des sons de l'octave. Il y donne une table de leur valeur, appliquée à l'hymne des Martyrs: Sanctorum Meritis. Cette table, qui peut fort bien être de la main de l'Auteur, est accompagnée d'une sçavante explication de l'organization du chant, qui le représente comme un contrepoint grave, qu'on ne faisoit guéres sentir qu'aux endroits des distinctions, ainsi nommées alors, c'est à dire, des repos du Chant."

Man sieht, wie wenig bekannt selbst die gelehrtesten Benediktiner des vorigen Jahrhunderts mit dem Gegenstande waren. Die Verfasser halten sich ängstlich an die Notizen von Sigebert, Cave und Le Beuf.

Guilielmus Cave (Scriptorum Ecclesiasticorum Historia Literaria. Editio novissima. Basileae MDCCXLV. Vol. II. p. 93) hatte unter Hucbalds Schriften einfach angeführt: „Liber de Musica et hymni in Sanctos, quos ab eo conscriptos memorat Sigebertus, interierunt.“ Demnach wird ihm ruhig nachgesprochen und die Mitteilung Sigeberts auf das verlorene Werk angewendet. Da nun aber Le Beuf von dem „Enchiridion Uchubaldi Francigenae“ redet, so glauben sie diesen Traktat als einen von dem verlorenen verschiedenen aufzählen zu müssen, obwol gerade Sigeberts Bemerkung über die eigentümliche Notenbezeichnung für einen oberflächlichen Beschauer recht gut auf die in der musica enchiriadis vorkommende Notenschrift bezogen werden könnte.

Le Beuf (M. l'abbé le Beuf, Chanoine et Sous-Chantre de l'Église à Auxerre, Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France. Paris, MDCCXXXVIII. Tome II. pages 98, 99) scheint der Erste zu sein, der auf das in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Manuskript mit der Inschrift „Uchubaldus Francigena“ (A) aufmerksam machte und auf Grund desselben die musica enchiriadis dem Hucbald zuschrieb. Er spricht davon allerdings als wie von einer selbstredenden Sache und sagt auch in seinem drei Jahre später erschienenen „Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique“ (Paris M.DCC.XLI. p. 73) einfach „Hucbaud ... dans son Enchiridion manuscrit (Bibl. Reg. Cod. 4981. 3).“ Doch läfst sich vor ihm kein Schriftsteller finden, der das Handbuch dem Hucbald zuweist, und auf ihn berufen sich in der Folge bis in die neueste Zeit hinein alle diejenigen, die den Irrtum weiter verbreiteten; man schrieb ihm sogar durchgehends die Nachricht ab, dafs der betreffende Kodex aus dem X. Jahrhundert stamme, während der Pariser Katalog selbst, wie gesagt, richtig das XI. Jahrhundert angiebt, und somit auch die Handschrift keineswegs von Hucbald selbst geschrieben worden sein kann.

Le Beuf sagt, nachdem er davon geredet, dafs die Gesangeskunst im neunten und zehnten Jahrhundert schwer zu erlernen gewesen sei und dafs man nur das Monochord zur Erleichterung für die Schüler gehabt habe, das Folgende: „Hucbaud moine de Saint Amand trouva le secret de placer sur les différentes touches ou divisions de cet instrument les lettres de l'Alphabet, de manière qu'une personne, sans l'aide d'aucun autre, pût apprendre un air qu'elle ne sçavait pas. On conserve en manuscrit à la Bibliothèque du Roy son Manuel intitulé, „Enchiridion Uchubaldi Francigenaec“ d'une écriture du dixième siècle. On voit par ce petit ouvrage que ce Moine inventa des signes de chacun des sons de l'octave, indépendans de lignes et de barres. On y trouve une table de leur valeur appliquée sur l'Hymne Sanctorum meritis, qui peut bien être de la main de l'Auteur, et une sçavante explication de l'organization du chant, qui le représente comme un Contrepoint grave, et

qu'on ne faisait guères sentir qu'aux endroits des repos du chant appelés du nom des distinctions. Mais, malgré l'invention de Hucbaud, le chant resta également obscur dans les livres.“ (Vergl. den Bericht in der vier Jahre später erschienenen Hist. lit. de la France.)

Eine ähnliche doppelte Aufzählung wie in der Histoire litéraire de la France befindet sich auch bei Remigius Ceillier (Histoire générale des auteurs sacrés et ecclesiastiques. Paris. MDCCLIV. Tom. XIX. p. 572), der die Histoire litéraire offenbar neben Le Beuf als Quelle benutzte. Auch Ceillier trennt zwei Hucbaldsche Traktate, von denen der eine verloren und der andere das Handbuch sei. Er sagt, daſs Hucbalds Abhandlung über die Musik nicht mehr bekannt sei, beruft sich auf Sigebert und behauptet dann, daſs Hucbald noch eine andere Abhandlung geschrieben habe: „Il fit un autre Traité sur la même matière, intitulé Manuel, avec des signes, pour marquer les sons différens de l'octave. Pour en rendre l'usage plus facile, il soignit une table qui marquait la valeur de ces signes, et en fit l'application à l'Hymne des Martyrs: Sanctorum Meritis. Ce Manuel se trouve dans la Bibliothèque du Roi. La table y est accompagnée d'une explication de l'organisation du chant que l'Auteur représente comme un contrepoint grave, qu'on ne faisoit sentir ordinairement qu'aux endroits des repos du chant.“

Wenn nun auch die Bemerkung Sigeberts an die eigentümliche Buchstabenbezeichnung in der musica enchiriadis erinnert, so handelt es sich indessen — besonders wenn man die Ton-Tabellen (G I 118 u. 120) in Betracht zieht — wol nur um eine Hinweisung auf die griechischen Notenzeichen und um eine Umschreibung der folgenden Stelle in dem Buche Hucbalds „de harmonica institutione“ (G I p. 117): „Nunc ad notas musicas, quae unicuique chordarum appositae non minimum studiosis melodiae conferunt fructum, ordo vertatur. Hae autem ad utilitatem hanc sunt repertae, ut sicut per litteras voces et dictiones (nach dem Kollektankodex Nr. 169 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln statt wie bei Gerbert distinctiones) verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant indicio (wie oben statt iudicio); sic per has omne melos (wie oben statt melum) adnotatum, etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari; quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint rememorationis (wie oben statt remunerationis), subsidium minime potest contingere.“ Damit bleibt meine Behauptung, daſs Sigebert den Brüsseler Kodex (F) gesehen und von Hucbald nur die harmonica institutio gekannt hat (s. S. 39), bestätigt.

Die Annahme Le Beufs und aller seiner Nachfolger, daſs die musica enchiriadis auch von Hucbald sei, fuſst also einzig und allein auf der Überschrift der Handschrift 7202 der Pariser Nationalbibliothek, und was davon zu halten ist, wurde bereits gesagt. Übrigens fand die Annahme durchaus nicht allseitige Anerkennung. Vielmehr datiert die weitere Verbreitung des

Irrtums erst seit der Ausgabe Martin Gerberts in seiner berühmten aber keineswegs in allen Teilen zuverlässigen Sammlung (Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. MDCCLXXXIV.) und den vielgerühmten Nachrichten Edmund de Coussemakers, die sich aber auch bei näherer Betrachtung als keine selbständigen und auf die Quellen zurückgehenden Studien erweisen. Sein vielcitiertes, nur in 80 Exemplaren gedrucktes Werk über Hucbald (Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, avec 21 Planches. Paris 1841) ist wol eine fleiſsige Arbeit, bedarf aber doch für die Zukunft durchweg der Richtigstellungen und Ergänzungen.

Im übrigen wurde die musica enchiriadis auch späterhin nicht immer dem Hucbald zugewiesen. Padre Giambatista Martini de' minori conventuali (1706—1784), im vorigen Jahrhundert bekanntlich die gröſste Autorität in musikhistorischen Fragen, hat in seiner gelehrten „Storia della Musica (Bologna MDCCLVII. tomo primo)", welche leider nicht vollendet wurde und sich nur mit der Musik der alten Völker befaſst, die harmonica institutio (p. 183. not. 64) dem Hucbald zugeschrieben. Er repetiert die bei Gerbert (I p. 110) abgebildete Tontafel, aber richtiger nach der Handschrift mit Punkten statt der Striche, und giebt als Quelle an: „ex libro Ubaldi (Monaci Elnonensis) peritissimi Musici. De Harmon. Instit. (floruit ut apud Trithem. de scriptoribus Eccles. Anno Domini DCCCLXXX). Da un Codice esistente nella Biblioteca Malatesta presso i PP. Minori Conventuali in Cesena." Die musica enchiriadis dagegen giebt er ohne nähere Darlegung als selbstredend dem Oddo. Seine Berufung in der Anmerkung 56 p. 180 auf Trittenheim (de scriptor. eccles. n. 292) ist aber nicht stichhaltig, da Trittenheim nichts von einer musica enchiriadis bei Oddo erwähnt. Padre Martinis Bemerkung zu dem (bei G I 164 u. 165 stehenden) Beispiel „Tu patris sempiternus es filius" mit den sogenannten Hucbaldschen Notenzeichen und Anführung der ganzen und halben Tonschritte lautet: „Ex Enchiriade Oddonis Ab. che scrisse circa l'Anno 920 (Trithem. de scriptorib. Eccles. n. 292) come da un Codice nella Biblioteca Malatesta presso de' PP. Minori Conventuali in Cesena." Im Indice (p. 490) heiſst es demgemäſs: „Oddone (Abbate Cluniacense) introdusse alcune lettere o sian cifre per indicare le voci." Er hält das Werk also für oddonisch. Die daraufbezügliche Handschrift aus Cesena wurde oben erwähnt (X). Martinis zahlreiche, hinterlassene und noch nicht edierte, jetzt im Liceo Rossini zu Bologna befindliche Studien enthalten vielleicht noch manches Interessante für diesen Gegenstand.

An einer anderen Stelle seiner Storia, bei der Beschreibung des Tetrachordensystems (Not. 129, I. p. 235), hält er ausdrücklich die beiden Verfasser der harmonica institutio und der musica enchiriadis auseinander: „Ma Ubaldo Monaco (De Harm. Instit.) e Oddone Abate (Enchirid.), dopo d'avere indicato il numero delle Corde de' Greci, vollero poscia, che fossero XIX, noverando la Corda Mese (appresso di noi a la mi re) due volte; l'una, come

ultima Corda del secondo Tetracordo Meson; l'altra, come prima Corda del Terzo Tetracordo Synemmenon."

Somit hätten wir auch nach der historisch-litterarischen Seite der Frage hin keinen einzigen stichhaltigen Beweis für die verbreitete Annahme, dafs Hucbald die musica enchiriadis verfafst habe, gefunden, und wir können uns demnach zur Betrachtung der bisher dem Mönch von St. Amand zugeschriebenen Werke selbst wenden.

III. Hucbalds liber de musica und die musica enchiriadis nach Inhalt und Bedeutung.

Was schliefslich am vornehmsten gegen die Verfasserschaft Hucbalds spricht, ist eine Vergleichung der musica enchiriadis mit den übrigen demselben Verfasser zugeschriebenen Schriften. Woher die mannigfachen, bei Gerbert (I p. 121—152) mitgeteilten und der harmonica institutio angehängten Stücke stammen, hat schon W. Brambach (Musiklitteratur S. 12) nachgewiesen. Sie sind jedenfalls nicht hucbaldisch, ebensowenig wie der Schlufsabschnitt der harmonica institutio, und setzen sich zumeist aus zusammenhanglosen Auszügen aus des Boethius Werken über die Musik und Arithmetik zusammen. Es bleibt also das Buch über die Musik „Harmonica institutio“, das sich aber nach Inhalt und Form so sehr von dem klar fortschreitenden und praktischen Plane der musica enchiriadis mit ihren eigenartigen Gesichtspunkten und Neuerungen unterscheidet, dafs beide Werke unmöglich von einem und demselben Verfasser herrühren können, selbst wenn man annehmen wollte, das erstere sei in der Jugend, das zweite im Alter Hucbalds entstanden.

Die neueren Musikhistoriker, welche sich mit beiden Werken eingehend befafsten, ohne aber die traditionelle Annahme, dafs Hucbald der Verfasser der musica enchiriadis sei, kritisch zu prüfen, waren denn auch vielfach in Verlegenheit, wie sie die beiden Traktate als von demselben Autor herrührend in Einklang setzen sollten. Sie merkten den bedeutenden Unterschied und den ungleichen Wert der Arbeiten und konnten sich bei näherer Vergleichung den Zusammenhang derselben nicht erklären. Keiner aber untersuchte die Frage so genau und gewissenhaft, dafs sich der wirkliche Stand ergab, und so kam man nicht über Hypothesen hinaus.

Adrien de la Fage, der sich viel mit musikalischen Fragen beschäftigte, aber zu sehr an Gerbert anknüpfte, hielt die musica enchiriadis für hucbaldisch und sagt in seiner schon angezogenen „Diphthérographie“: „On sait positivement que l'ouvrage est de Hucbaud.“ Auch in seiner reichen handschriftlichen Hinterlassenschaft, die in den Besitz Coussemakers und dann in den der Brüsseler Bibliothèque nationale übergieng, finden sich keine anderen Angaben. Diese höchst interessanten handschriftlichen Notizen (manuscrits de A. de la Fage. Tome III. Notices diverses) enthalten den Satz: „Ce qui

lui appartient incontestablement, c'est le traité qui a pour titre Musica Enchiriadis, ouvrage souvent cité par les écrivains subséquents et qui en effet méritait alors cet honneur.“ Ich glaube nach dem, was ich in Brüssel gesehen habe, wol etwas Neues aber nichts Ungerechtes zu sagen, wenn ich behaupte, dafs Coussemaker einen grofsen Teil seiner Musikweisheit den in seinen Besitz übergegangenen unveröffentlichten Studien de la Fages verdankt und dieselben stark benutzt hat. Auch bei einer Durchsicht seiner ebenso viel gelobten wie selten zu findenden Arbeit über Hucbald (Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique) mufs Coussemakers selbständiges Urteil und Zuverläfsigkeit einer strengen Kritik gegenüber sehr herabgesetzt werden. Man weifs zudem, dafs er sich wenig oder gar nicht mit dem Studium von Handschriften direkt befafste und durchweg aus zweiten oder dritten Quellen schöpfte, was sich in keiner Wissenschaft so sehr rächt, wie gerade in der mittelalterlichen Musikwissenschaft, da bei ihr noch so wenig auf die Urquellen zurückgegangen worden ist und die zweiten und dritten Quellen durchweg des vollen Vertrauens entbehren müssen. An Gerberts Publikationen hält Coussemaker wie an einem Evangelium fest und druckt ihm alle Unrichtigkeiten und selbst allen offenkundigen Unsinn in der harmonica institutio nach. Doch erkannte auch er den grofsen Unterschied gegen die musica enchiriadis, weshalb er (Mémoire sur Hucbald p. 49) glaubt, Hucbald habe die harmonica institutio in seiner Jugend, vielleicht zu seinem Privatgebrauch geschrieben. Die Erklärung wäre an sich so übel nicht, wenn man bei der musica enchiriadis nicht auf neue Zweifel stofsen müfste, die allerdings die Meisten nicht berühren, da sie an der Ansicht, dafs das Werk von Hucbald sei, nicht rütteln wollen.

Coussemaker, dem die Vereinigung aller sogenannten Hucbaldschen Schriften unter einem Autorennamen offenbar doch bedenklich scheint (Script. II. p. VII), behauptet offen, es wäre keinem zweifelhaft, dafs die musica enchiriadis von Hucbald sei (Contendunt quidam Hucbaldum non omnia scripsisse opera quae ei assignat Gerbertus; eum autem auctorem esse tractatus cui titulus: Musica Enchiriadis, nemini dubium est), und spricht hiermit die herrschende Meinung aus. Da aber auch die harmonica institutio für ihn hucbaldisch ist, so scheinen ihm somit nur die angehängten Stücke zweifelhaft.

Dem entgegen hält Fr. Aug. Gevaert (Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité. Gand 1875. p. 439) fälschlich die harmonica institutio für nicht hucbaldisch („l'auteur inconnu“), da die Notation derselben ihm nicht für jene Zeit zu passen scheint, während er die übrigen bei Gerbert mitgeteilten Schriften Hucbalds für authentisch erklärt und von ihrer Notation behauptet, dafs sie ebenso bizarr sei, wie diejenige der harmonica institutio einfach und logisch ist.

Desgleichen glaubt auch F. J. Fétis (Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris. Firmin-Didot frères, fils & Cie. 1874. Tome Quatrième, pages 524 sq.) an keine Zusammen-

gehörigkeit und ist der Ansicht, dafs die harmonica institutio kein Werk Hucbalds sei, ebensowenig wie die Fragmente, die derselben (bei Gerbert) folgen. Sollte er sich aber täuschen — das erklärt er ausdrücklich — so müssten diese Werke in eine viel frühere Epoche fallen als diejenige ist, in welcher das Handbuch geschrieben wurde, und wahrscheinlich in die Zeit, als Hucbald noch in Gemeinschaft mit seinem alten Mitschüler Remigius von Auxerre in Reims Unterricht erteilte. Hiermit ist ganz richtig der Zustand gekennzeichnet. Nur hätte Fétis, der den Namen Hucbalds — wol wegen der Aussprache — durchschnittlich „Hucbalde" geschrieben hat, daran denken können, der harmonica institutio ihren beglaubigten Verfasser zu lassen und die Abfassung der musica enchiriadis sachgemäfs in eine spätere Zeit zu verlegen.

Dieser herrschenden Meinung, dafs Hucbald*) der Verfasser wenn nicht beider Schriften, so doch jedenfalls der musica enchiriadis sei, schlossen sich auch alle neueren deutschen Musikhistoriker, wie Forkel, Ambros, Bellermann, Riemann, Schlecht, Kornmüller u. s. w. an.

Und doch beweist ein genaues Studium der Handschriften, der litterarisch-historischen und inhaltlichen Bedeutung der harmonica institutio, dafs gerade dies das überlieferte Buch Hucbalds über die Musik, die musica enchiriadis dagegen ein weit später und trefflicher abgefafstes Werk eines anderen Theoretikers sein mufs. Ich kann die erste Behauptung um so bestimmter aufrecht halten, da es mir gelungen ist, aufser dem von Schubiger im Kloster

*) Der öfters citierte M. F. V. Goethals (Lectures relatives à l'Histoire des Sciences etc. en Belgique. Bruxelles 1837. tome premier. p. 1 sq.) giebt eine Biographie Hucbalds, beruft sich aber in der Aufzählung seiner musiktheoretischen Werke, die er schwerlich verstanden hat, ausschliefslich auf die Gerbertschen Publikationen. Seine Verwandlung der Commemoratio brevis etc. in eine Commentatio brevis ist unberechtigt, da keine gute Handschrift dieses Wort enthält. (Vergl. S. 17 Anm.) Auch Bähr hat diese Umgestaltung des Titels irrtümlich in den Supplementband seiner Geschichte der römischen Litteratur aufgenommen. — In dem von R. Schlecht gelegentlich seiner Übersetzung citierten Buche „Elnonensia. Monuments des langues Romane et Tudesque dans le IXe. siècle" par J. T. Willems (Gand, Gyselynck. 1837), welches von Hoffmann von Fallersleben und den von ihm aus einem St. Amander Manuskripte veröffentlichten wertvollen und berühmten Gedichten über die heil. Eulalia und den König Ludwig (Einan kuning uueiz ih. Heizsit here hluduig) handelt, befindet sich über unseren Gegenstand absolut nichts Bemerkenswertes, was ausdrücklich gesagt werden mufs, da man versucht sein könnte, dort Wichtiges zu suchen. — Andreas Ornitoparchus nennt in seinem Buche „Musice Actiue Micrologus" den Hucbald gar nicht, weder unter den Theoretikern noch Praktikern (vergl. Monatshefte f. Musikgesch. XI. Jahrg. Die Musikwerke der königl. Universitätsbibliothek in Göttingen. S. 10; ferner X 105 und 54). — Pietro Abelardo, detto Pianti, weist in seinen Disquisizione sopra le note di canto delle sei sequenze o ritmi (Bibl. Vaticana, cod. Cristino Nr. 288. Vergl. de la Fage a. a. O. p. 207) die Verfasserschaft der musica enchiriadis dem Hucbald zu: „Hucbaldo monaco Elnonense progettò alcuni nuovi segni che per la loro diversa giacitura indicassero costantemente le sette corde del gamma, ed i due semituoni."

Einsiedeln entdeckten, aber fragmentarischen Kodex der Musica Hucbaldi, in Brüssel eine zweite Handschrift dieses Traktates zu finden und zwar in vollkommener Fassung und abgeschlossener Form mit deutlicher Autorenangabe, wonach wir auf das klarste alle von Gerbert herrührenden Irrtümer und unbegründbaren Zusätze berichtigen können.

Das Werk „Liber de Musica“, oder auch „De Harmonica Institutione“ genannt, steht aufserdem seinem Inhalt nach ganz auf dem Boden der für das neunte Jahrhundert durch andere Schriften (Regino von Prüm, Remigius von Auxerre) beglaubigten Musiktheorie. Hier wie dort finden wir eine ängstliche Unbeholfenheit, ein abhängiges Anklammern an Boethius und die Griechen, ein vergebliches Versuchen und Streben nach Selbständigkeit. Handschriftlich ist die Musica Hucbaldi bekannt geworden durch ihr mehrmaliges Vorkommen in Strafsburg, Cesena, Einsiedeln, Brüssel, Leipzig und in dem oben erwähnten Fragment zu Wien (Nr. 51). Gerbert kannte nur die Manuskripte der Bibliothek des Strafsburger Franziskanerklosters (auf Papier), jetzt verbrannt, und der Biblioteca Malatestiana zu Cesena und gab den Text darnach heraus*). Merkwürdigerweise entgieng ihm trotz häufiger Anwesenheit in Einsiedeln die dortige Handschrift. Pater Anselm Schubiger wies in den Monatsheften für Musikgeschichte (X. Jahrg. 1878. Nr. 2. S. 24) darauf hin, dafs der Kollektankodex Nr. 169 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln, der um beiläufig vierhundert Jahre älter ist, als die von Gerbert benutzten Abschriften, den Traktat, wenn auch nicht vollständig, doch wenigstens zu zwei Drittteilen in 16 Seiten Grofsquartformat enthielte und statt der mancherlei Unrichtigkeiten und Fehler der Gerbertschen Ausgabe den richtigen und verständlichen Grundtext abgäbe. Ich habe mir den Kodex an Ort und Stelle angesehen und gefunden, dafs derselbe von der allergröfsten Wichtigkeit ist, wie einige der nachfolgenden Mitteilungen ergeben. Dieselben werden ergänzt durch den, wenn auch später geschriebenen (XII. Jahrhundert), dafür aber ganz erhaltenen Kodex der harmonica institutio in Brüssel (Bibl. royale 10092). Aufser auf kleine aber nichts destoweniger wichtige Varianten, die sich zumeist auch im Brüsseler Kodex befinden, deutete Schubiger schon auf die bei Gerbert (I pag. 116, Kol. 2 lin. 22) vollständig falsche Benennung der griechischen Töne hin, die schon soviel Veranlassung zu Irrtümern abgab, so namentlich bei Forkel in seiner Musikgeschichte (II. S. 303), wo die Anfänge der Beispiele durchweg falsch in unsere Notenschrift übersetzt sind. Der Einsiedeler Kodex giebt ebenso wie der Brüsseler die Tabelle richtig in folgender Gestalt. (Ich benutze die Tafel der Brüsseler Handschrift, fol. 90 r, da sie am übersichtlichsten ist):

---

*) In dem Cesenater Kodex befindet sich vor der bei Gerbert (I p. 115) mitgeteilten Tontafel ein Schema mit den sogenannten Hucbaldschen (Dasia-)Noten versehen, welche wol Gerberts Ansicht bestärkten, obwol er dasselbe nicht veröffentlichte.

Intervall		Griechisch	Modern
		Mese	(a)
T		Lichanos meson	(g)
T		Parhypate meson	(f)
S	haec communis utrorumque	Hypate meson	(e)
T		Lichanos hypaton	(d)
T		Parhypate hypaton	(c)
S		Hypate hypaton	(H)
		(Proslambanomenos)	(A)

(Auch die erste Tafel bei Gerbert entbehrt der Korrektheit; es empfiehlt sich, treu nach den Handschriften die Intervallbezeichnungen Tonus und Semitonium zwischen die Tonbezeichnungen zu setzen, statt sie neben dieselben zu schreiben.)

Weitere wichtige Verbesserungen erhalten wir durch den Einsiedeler und Brüsseler Kodex in der Stelle über die Buchstabennotenschrift Hucbalds (G I p. 117) und in den dort angeführten Beispielen „Alleluia“, wo Gerbert die Neumenzeichen unrichtig und undeutlich angegeben hat.

Überhaupt wird der ganze Inhalt der harmonica institutio erst klar und ein Verständnis erst möglich sein nach einer neuen, in Vorbereitung befindlichen Ausgabe des Werkes auf Grund der neuaufgefundenen Handschriften. Über die Brüsseler Handschrift ist schon kurz berichtet worden (S. 15). Der Einsiedeler Kodex (Nr. 169) ist eine aus dem X. Jahrhundert herrührende Membranhandschrift in Holzdecken mit Hirschlederüberzug gebunden, paginiert 1—144, und enthält aufserdem eine Schrift des Isidorus, eine Tafel Synonyma, einen anonymen Traktat und eine Apologia pro S. Gregorio VII (edita T. VI. p. 54 Opera Gregorii Bernaldi Constantiensis Presbyteri) mit Prolog. Die harmonica institutio beginnt p. 113 ohne Überschrift und Autorenangabe — die Notiz am oberen Rande „Hucbaldi de Musica“ ist aus neuester Zeit — mit den Worten „Ad musicae initiamenta etc.“ Leider ist die erste Seite sehr unleserlich und verwischt, besonders dadurch, dafs sich eine andere, vielleicht noch nicht trockene Seite drauf abgedrückt hatte. Der Verlauf des Traktates zeigt wie in der Brüsseler Handschrift namentlich mit Bezug auf Figuren, Beispiele und Tontafeln wesentliche Unterschiede. Von den Notenzeichen der musica enchiriadis ist keine Spur vorhanden. Die Handschrift endet leider p. 128 mit „ab hypate meson distans. f lichanos“ = G I 117 unten.

Der Inhalt des nicht viel verbreiteten, aber offenbar mit dem seitens der alten Historiker citierten Buche über die Musik identischen Werkes „de harmonica institutione“ bezieht sich hauptsächlich auf die Lehre von den Intervallen, den Konsonanzen und überhaupt auf die Unterscheidungen der einzelnen im Gesange vorkommenden Töne, den Einklang, Sekunde, Terz, Ganz- und Halbton u. s. w. Der Verfasser bemüht sich, die kirchliche Musik in ein System zu bringen, doch kommt er nicht über die längst üblichen Lehren

des Boëthius und Martianus Capella hinaus, deren Tetrachordeneinteilung er beibehält, wobei er gleichfalls den Proslambanomenos (A) außerhalb der Tetrachordverbindung läßt. Nur an einer Stelle (G I p. 112 sq.) schlägt er indessen nebenbei schon die Einreihung desselben in den Zusammenhang vor: „Sin autem penitus ab ipsa prima seriem tetrachordorum cupias aggregare ... per tonum, semitonium et tonum usque ad septimam deduces, ubi cum disiunctione voce (vocis) superne exposita reliqua duo tenore eodem diriges tetrachorda“ etc.*) d. h. modern A H c d e f g | a u. s. w.

Von allgemeinerem Interesse waren bisher in der harmonica institutio wol nur die Versuche einer Notenschrift, die man in dreifach verschiedener Weise zu erkennen glaubte. Der erste Versuch soll sich bei Gerbert (I p. 110) in dem folgenden mit Strichen versehenen Schema darstellen:

o	\\	o	o	\\	o	o		|	\\	o		\\	o	o
To	Se	To	To	Se	To	To	To		Se	To	To	Se	To	To
o	\\	o	o	\\	o	o			\\	o	o	\\	o	o

Nach dem Cesenater Kodex mit Punkten verzeichnet (vergl. Martini I p. 183):

•	••	•	•	••	•			∴	•		∴	•	•
to	se	to	to	se	to	to		se	to	to	se	to	to
•	••	•	•	••	•	•		••	•	•	••	•	•

Der zuverlässigere Einsiedeler Kodex hat diese Tafel wie folgt:

• • • • • • • • | • • • • • • •
to | se | to | to | se | to | to | to | se | to | to | se | to | to —
• • • • • • • • | • • • • • • •

und setzt für die Semitonien immer engere Häuschen. Offenbar haben die Punkte keine spezielle Bedeutung, und es handelt sich überhaupt wol nur um eine Tafel für die halben und ganzen Töne. In der Brüsseler Handschrift (fol. 87 r) fehlen die Punkte ganz, doch stehen auch hier die Semitonien auf einem engeren Raum, als die Toni. Von einer eigentlichen Notenschrift kann hierbei also nicht gut die Rede sein, und diese Notation mag wol — wie schon Ambros (Geschichte der Musik, II S. 133, Anmerkung) richtig sagt — mehr „ein Schema zur Erläuterung der Folge von Tönen und Halbtönen in der Skala“ sein, als eine wirkliche Notenschrift. Die Übertragungen des Padre Martini in Chornoten sind ganz falsch und wertlos.

Eine andere Art der Hucbaldschen Notenschrift ist die der Neumen, offenbar in der Gestalt, wie sie gerade an seinem Orte gebräuchlich waren,

*) Gerbert hat in diesem Passus mehrere sinnentstellende Druckfehler.

da er selbst (G I p. 117) ausdrücklich sagt: „quas nunc usus tradidit quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris.“ Die Beispiele „Alleluia“ weisen im Einsiedeler Kodex sieben höher und niedriger stehende Neumenzeichen auf, welche aus schiefen oder horizontal liegenden Virgulae bestehen. Doch genügte diese Bezeichnung mit Neumen allein unserem Theoretiker nicht, da der Schüler, der nur auf sie achtet, immer auf unsicheren Weg geleitet würde (incerto enim semper videntem ducunt vestigio.) Und so gebrauchte er denn eine dritte, etwas komplizierte, aber nicht unverständige Art der Notenbezeichnung, indem er die griechischen Buchstaben des lydischen modus hinzuzog, teils aus den Vokal-, teils aus den Instrumentalnoten, und gewissermaſsen ins Lateinische übersetzte (G I p. 118 b: Unde in praesenti eas tantum, quae sunt Lydii modi, assumimus, quasdam supernas, quasdam supteriacentes). Die bei Gerbert mitgeteilte Stelle (I p. 117 a: Nunc ad notas musicas u. s. w.) wird erst durch Ergänzung und Verbesserung nach dem Einsiedeler und Brüsseler Kodex klar. Sie ist nebenbei reich an Druckfehlern, die Schubiger bereits verbessert hat. In der Einsiedeler Handschrift steht zur Erläuterung der Neumenschrift statt Aevia mit den falsch mitgeteilten Neumen ein

Al leluia. *)

welches erweisen soll, daſs die Neumen allein und ihre höhere oder tiefere Stellung durchaus nicht hinreichen, die Melodie einzuprägen, obzwar sie dem Gedächtnisse einige Nachhilfe leisten. Denn wenn du hier — so drückt sich Hucbald aus — die erste Note (Neume), die etwas höher zu stehen scheint, betrachtest, so wirst du sie allerdings mit jedem Stimmansatz vortragen können. Suchst du nun aber die zweite, die, wie du siehst, tiefer liegt, an die erste anzureihen, so kannst du nicht wissen, wie dies geschehen soll, ob sie um einen, um zwei oder gar um drei Töne vertieft werden soll, es sei denn, daſs du von einem Anderen erfährst, wie es der Komponist bestimmt hat. Dasselbe gilt auch von den übrigen. Hucbald schlägt also vor, wie es aus dem zweiten Beispiel hervorgeht, zu den Neumen noch die der griechischen Tonbezeichnung nachgebildeten Buchstaben hinzuzusetzen. Gerbert lieſs bei diesem Beispiel die Neumen unbekümmert fort, sodaſs der ganze Abschnitt total unverständlich bleibt, während gerade die Gegenüberstellung des einmal nur mit Neumen und dann mit Neumen und Buchstaben bezeichneten „Alleluia“ die Absicht Hucbalds darlegen soll. Nach dem Einsiedeler Kodex hat das Beispiel nun folgende Gestalt:

Al le lui a.

Der Brüsseler Kodex enthält (fol. 90 v) die Neumen beim ersten Alleluia mit dem Zeichen ∾ und beim zweiten mit dem Zeichen N notiert — ein

*) Ebenso wie das folgende „Alleluia“ genau nach einer Durchpausung geschnitten. (Cod. B. V. Einsidl. 169 p. 128.)

Beweis mehr, dafs die Neumen an den meisten Orten verschieden gebraucht wurden, wie es denn Hucbald auch selbst andeutete. Das Beispiel Nonenoeane, bei welchem Gerbert (I p. 118) auch die Neumen fortliefs, sieht (fol. 90 v) so aus:

i m p p m p f
No ne no$_c$ e a$_c$ ne

Auch sind hier die Neumen mit roter Farbe besonders angedeutet. I bedeutet nun nach Hucbalds eigenen Worten Mese, m lichanos meson, zwischen denen das Intervall eines Ganztones liegt, p ist parhypate meson, welche von lichanos meson gleichfalls um einen Ganzton absteht; m ebenso lichanos meson, die über parhypate liegt; c aber bedeutet hypate meson, die um einen Halbton von parhypate meson entfernt ist, und endlich f lichanos hypaton, die zu hypate meson einen Ganzton bildet.*)

Wir erhalten hiernach eine Reihe, die folgendes Schema am besten erklärt:

I	= Mese	= i	= a	
M	= Lichanos meson	= m	= G	
P(Π)	= Parhypate meson	= p	= F	
C	= Hypate meson	= c	= E	
F	= Lichanos hypaton	= f	= D	
B	= Parhypate hypaton	= b	= C	
Γ	= Hypate hypaton	= g	= H(B)	
⊢	= Proslambanomenos	= ⊢	= A.	

Eine ähnliche Tafel ist denn auch im Brüsseler Kodex fol. 91 r von späterer Hand beigeschrieben.

Es lautet das angeführte „Alleluia" demnach in unseren Noten:



Ähnlich lassen sich die anderen Beispiele mit Hucbaldscher Bezeichnung bei Gerbert (G I 120) in der harmonica institutio „Erunt primi novissimi", „Ave Maria", „Volo pater", „Ecce nomen domini" etc. übersetzen. Dieselben sind übrigens in der Brüsseler Handschrift und auch in dem Wiener Fragment ohne Neumen und Buchstaben.

Aus dieser Art der Notenschrift ist infolge der Gerbertschen Fehler im Abdruck der Antiphonanfänge und Tonformeln sowie durch seine Unklarheit über-

*) Im Codex Eins. (p. 128) steht: „Est enim i mese, m lichanos meson, inter quas toni spatium patet; p parhypate meson, quae a lichanos meson similiter distat tono; m similiter lichanos meson supra parhypate inclinatur. c autem est . . . . meson, semitonio ab hypate meson distans. f licha . . . .". Hier endet die Handschrift. Jedenfalls handelt es sich bei c um einen Schreibfehler. Der Brüsseler Kodex (fol. 90 r) hat diesen Passus richtig, weicht dafür aber bei m ab: „m similiter lichanos meson supra parhypate meson sonans. p item ad parhypatemeson inclinatur; c autem est hypatemeson etc."

haupt, die sich auch in seinem anderen Werke (De cantu etc. II 58) vorfindet, über Gebühr viel Wesens gemacht worden.

Man sah in derselben eine ganz absonderliche, eigenartige Notierungsart, da die Buchstaben nicht ausdrücklich als griechische bezeichnet werden. Selbst Forkel (Gesch. d. M. II. p. 303) und Ambros (Gesch. d. M. II. p. 129) sprachen davon, dafs bei dieser Notierungsweise die „lateinischen" Buchstaben verwendet würden. Dieser leider immer und immer wieder abgedruckte Irrtum ist nachdrücklich von Hugo Riemann in seinen trefflichen „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1878, p. 16 ff.) und vorher schon von H. Bellermann (Allgem. Mus.-Ztg. 1868 f. 289 ff.) zurückgewiesen worden. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs Hucbald hier keine bedeutende Neuerung ins Feld führte, sondern einfach die Boethianischen Tontafeln benutzte, und die Zeichen der Vokal- und Instrumentalskala, wahrscheinlich um einfachere Zeichen zu erhalten, durcheinander warf. Die Tatsache geht bei einigermafsen aufmerksamer Lektüre, wie oben gezeigt, schon aus seinen eigenen Worten hervor. Ähnliche Kombinationen von Neumen und Buchstaben, wie Hucbald sie vorbrachte, finden sich bekanntlich auch in den Antiphonarien von St. Gallen und Montpellier, deren Entstehungszeit noch nicht feststeht, allerdings mit dem Unterschiede, dafs, in dem Montpellierer Kodex wenigstens, die Boethianische oder römische Notation*) statt der griechischen mit den Neumen vereinigt auftritt. (Vergl. auch P. L. Lambillotte, Antiphonaire de Saint Grégoire. Fac-simile du manuscrit de Saint-Gall. Paris. 1851.) Wenn das Montpellierer Antiphonar, wie Schubiger (Spicilegien 1876, S. 92) will, schon aus dem neunten Jahrhundert stammt, so hätte man, da auch das St. Galler ins neunte bis zehnte Jahrhundert gehört, den Beweis, dafs der Vorschlag Hucbalds, jeden einzelnen Ton mit Neumen und Buchstaben überzunotieren, sich auf eine sonst geübte Praxis begründet. Übrigens geriert sich Hucbald keineswegs als Erfinder dieser Notation, sondern er behandelt die Sache als selbstverständlich (G. I. 117 u. namentlich 118); eigentümlich scheint bei ihm nur die Anwendung griechischer Buchstaben zu sein.

So kann denn das einzige beglaubigte Werk Hucbalds durchaus nicht als epochemachend oder bahnbrechend in irgend einer Weise angesehen werden. Es bewegt sich vollständig in den alten, hergebrachten Geleisen und beweist in nichts einen besonders spekulativen oder fruchtbaren Verfasser. Was es vorbringt, steht ganz im Banne der Zeit und hat direkt nicht die geringste Bedeutung für die Zukunft.

Nur über einen Punkt, der von Hugo Riemann (a. a. O. p. 152 ff.) angeregt wurde, mufs noch geredet werden. Wichtig erscheint nämlich das erstmalige Auftreten von übereinander gesetzten Linien, zwischen welche solchergestalt Textessilben geschrieben werden, dafs eine höher notierte Stelle

*) Man mufs dabei festhalten, dafs Boethius seine Buchstaben nur zur Bezeichnung von Teilpunkten benutzte, und dafs dieselben keine feststehende Bedeutung hatten.

auch höher gesungen wird und zwar in dem Intervalle, welches durch die den Linien beigesetzten Bezeichnungen der Ganz- oder Halbtöne vorgeschrieben ist. Diese unter Umständen bedeutungsvolle Stelle befindet sich bei Gerbert I p. 109. Doch ist das Beispiel hier wiederum falsch und unvollständig angegeben, da nach den ausdrücklichen Worten des Textes nicht fünf, sondern sechs Linien gebraucht werden sollen, und aufserdem im Text das ganze Beispiel „Ecce vere Israhelita, in quo dolus non est" erklärt wird, während Gerberts Figur die letzten drei Worte fortläfst. Ambros (Gesch. II p. 131) teilt auch eine dem Text widersprechende Figur mit sieben Linien mit (nach einer Handschrift des XI. Jhrhdts.). Dagegen rekonstruiert Riemann richtiger folgendermafsen:

	ta
	li / \ lus \
$\overset{0}{S}$	Ec \ Isra \ / in quo \ o / no \
	ce \ / he do / on \
	vere / est

Im Einsiedeler Kodex steht (p. 119) das Beispiel wie folgt:

	ita e	e e
t	li / \ in quo lus e \ e / \ / \	
t	ec isra / \ o / \ no e	e e
s	\ ce / \ he / \ do / \ on	e e
t	\ vere / | e	e
t	\ est	est

so dafs also auch hier, wie in den Tafeln auf Seite 57 und 58, die Halbtöne äufserlich durch kleinere Spatien von den Tönen unterschieden sind. In der Brüsseler Handschrift (fol. 87 r) heifst es ebenso:

	tta
$\overset{0}{T}$	li / \ in quo lus
$\overset{0}{T}$	Ec isra / \ o / \ no
S	\ ce / \ he / \ do / \ on
$\overset{0}{T}$	\ uere / \ e
$\overset{0}{T}$	\ est

Riemanns Beispiel bedarf demnach auch der Berichtigung.

Hier wäre nun wirklich das Auf- und Absteigen der Stimme, das die Neumenschrift niemals klar legte, deutlich vor die Sinne gerückt. Aber merkwürdigerweise denkt Hucbald nicht im entferntesten daran, durch diese Figur darauf aufmerksam zu machen. Er benutzt sie nur, um an ihr und an dem dafür

geeigneten und jedenfalls vielbekannten Beispiel den Unterschied eines Ganztones und Halbtones zu erklären, indem er sich sonst ziemlich eng an Boethius anschliefst, und macht weiterhin nicht den geringsten Gebrauch mehr von ihr. Sein Einfall hätte also allerdings zu der wichtigen Erfindung der Linien führen können, aber er bleibt eben nur ein vorübergehender, auf eine ganz andere Frage gerichteter Einfall. Dafs durch denselben nun direkt der Anstofs zu der nachherigen Neumierung auf Linien gegeben wurde, wird man nicht anzunehmen brauchen. Denn die harmonica institutio scheint nach dem, was von Handschriften vorhanden war und ist — Gerbert kannte, wie gesagt, nur sehr späte Abfassungen — durchaus keine weite Verbreitung gehabt zu haben, wozu ihr Inhalt auch keine Veranlassung gab. Der Verfasser der musica enchiriadis, welcher das Liniensystem zum ersten Male mit gröfserem Verständnis ausnutzte, mag diesen Einfall Hucbalds gekannt und ausgebeutet haben, sowie er auch vielleicht die Dasia ⊢, die auf den „Proslambanomenos vel prosmelodos tonus" — wie es in dem Einsiedeler Kodex heifst — fällt, aus der harmonica institutio entnommen haben mag. Jedenfalls sind dies die einzigen Punkte, wo eine flüchtige Beziehung zwischen ihm und der harmonica institutio aufgedeckt werden könnte.

Das seltene Vorkommen der harmonica institutio — dies sei noch gesagt — giebt eine weitere Befestigung der Annahme, dafs die beiden Werke nicht von einem Autor sind. Denn wenn dies der Fall wäre und wenn man dies in alten Zeiten angenommen hätte, so wäre gewifs die harmonica institutio öfter, sowol einzeln wie mit der musica enchiriadis zusammen, deren Handschriften so ungemein zahlreich sind, abgeschrieben worden. Letzteres kommt nicht ein einziges Mal vor, da die Abschrift der beiden Werke in dem Kodex zu Brüssel und Cesena nicht in innerem Zusammenhang steht. Hätte überhaupt Hucbald als solch ein bedeutender Musiktheoretiker gegolten, dem man das treffliche Handbuch zuschreiben konnte, so hätte man auch durch weitere Verbreitung seines anderen Traktates seinen Namen geehrt. Bei anderen Autoren finden wir doch so oft Beispiele von Abschriften mehrerer Werke in ein und derselben Handschrift. Hucbalds übrige Werke kommen zahlreicher vor und wurden in alten Tagen auch öfter besprochen, als das Buch über die Musik. Wäre die Bedeutung desselben in gleichem Mafse anerkannt gewesen, wie der Name seines Verfassers, so hätte man sich viel mehr mit demselben beschäftigt. Das Interesse der Zeitgenossen für Musik und Musikwissenschaft war jedenfalls sehr ausgebildet. Giebt doch gerade das zehnte Jahrhundert den Beweis, dafs die Musiktheorie in hohem Ansehen stand und bewies doch schon der grofse Mathematiker Gerbert, Papst Sylvester II. († 1003), der Musik eine so grofse Wertschätzung, dafs er ihr den zweiten Platz nach der Arithmetik einräumte.

Wir können somit Hucbalds e c h t e und e i n z i g e S c h r i f t über die Musik nur als einen Beitrag zur Musikgeschichte des neunten, beziehungsweise zehnten Jahrhunderts gelten lassen, der nur von v o r ü b e r g e h e n d e m Werte war.

Wie viel anders tritt nun der Verfasser der musica enchiriadis auf, als Hucbald. Klaren Kopfes und mit weiser Überlegung, selbständig und voll neuer Ideen, bedächtig im Disponieren und vorsichtig im Erklären, geht er Schritt für Schritt voran und bringt das zustande, was seinen Zeitgenossen längst zum Bedürfnis geworden war, ein musikalisches Hand- und Lehrbuch. Dafs es dazu wurde, zeigt die ganz bedeutende Verbreitung des Werkes, die um so höher anzuschlagen ist, je kürzer der Zeitraum ist, in der sie sich vollzog.

Wie klar und verständig ist gleich der Eingang. Man weifs sofort, dafs man es mit einem bedeutenden Theoretiker zu tun hat. Geradeso wie — so sagt er — sich aus den Buchstaben*), als den ursprünglichen und unteilbaren Elementen der artikulierten Sprache, die Silben, aus diesen wieder Worte und Benennungen und schliefslich das ganze Gefüge einer vollkommenen Rede zusammensetzen, bilden sich auch aus den Tönen einzelne Glieder und Zusammensetzungen, und aus diesen ganze Tonsysteme, so dafs sich der ganze Inbegriff der Musik auf die Töne zurückführen läfst. Die Töne bilden somit auch die erste Grundlage des Gesanges, aber nur diejenigen, welche nach gesetzmäfsigen Zwischenräumen angeordnet und für eine Melodie brauchbar sind. Diese Ordnung findet nach Tetrachorden statt, deren einzelne Beschaffenheit der Verfasser kurz angiebt. Zur Bezeichnung der Töne und Tonreihen wird eine neue Art Notenschrift angewendet, welche H. Bellermann (Allgem. Mus.-Ztg. 1868. S. 289) als „Dasian-Notierung", von δασύς = mit dem spiritus asper versehen, bezeichnet hat, wozu der Verfasser des Traktates übrigens selbst die Veranlassung im Kap. II giebt. Damit fällt die Behauptung Ambros' (Geschichte der Musik. II. S. 130), Hucbald hätte der Notierungsart den Buchstaben F zu Grunde gelegt, in sich zusammen.

Der Ausdruck „Dasian-Notierung" oder „Dasians-Notierung", wie P. Utto Kornmüller (Leipz. Allg. Mus.-Ztg. 1880. S. 433) schreibt, ist nicht geeignet, dauernd beibehalten zu werden, da er sich bei näherer Betrachtung als unkorrekt erweist. Dasian ist offenbar ein Accusativus δασεῖαν, trotzdem der Verfasser der musica enchiriadis ihn selbst anscheinend als undeklinierbar oder gar als Nominativus behandelt (Kap. II), was bei der durchgehends zu seinen Zeiten herrschenden Unbeholfenheit in der griechischen Sprache nicht Wunder nehmen kann. Hucbald wendete bei Erklärung oder Übersetzung seiner griechischen Tonbuchstaben das Neutrum an (iota extensum Π graecum extensum) und sagte demgemäfs „dasian rectum" (G I p. 118). Der Verfasser der musica enchiriadis setzte offenbar, ebenso wie Hucbald es getan, die allgemeine Kenntnis des „dasian" voraus, da der spiritus asper in

*) Die Vergleichung mit den Buchstaben liebt der Verfasser offenbar. Sie kommt weiterhin vor bei der Besprechung der Symphonieen (G I p. 159): „Praemissae voces non omnes aeque suaviter miscentur . . . . ut litterae, si inter se passim iungantur, saepe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis."

den Schulen zur Sprache kam, sonst hätte er eine Erklärung für notwendig gehalten. Wir haben aber demzufolge nicht die Pflicht, seinem Mifsverständnis der Wortform zur weiteren Verbreitung zu verhelfen. Die Bildung eines mafsgebenden Terminus technicus nimmt sachgemäfser ihren Ursprung von dem Nominativus *δασεῖα*, scilicet *προσῳδία* (= *πνεῦμα δασύ* oder spiritus asper), und so empfiehlt es sich, für die Folge die Bezeichnung Dasia-Notierung einzuführen.

Die Entstehung dieser Dasia-Notierung selbst wird im zweiten Kapitel des Traktates „de phthongorum figuris et quare sint octecim" dargelegt. Wir können darnach die eigentümlichen Zeichen genau darstellen und die von Gerbert mitgeteilte Zeichenreihe, die immer und immer wieder, trotz ihrer Ungenauigkeit, nachgedruckt wird, endgültig verbessern. Die weiterhin hier und in der demnächst erscheinenden Neuausgabe des Textes angewendeten Zeichen habe ich sowol nach dem Sinne der Erklärung selbst, wie nach der Vergleichung aller besseren Handschriften rekonstruiert und normiert, wie sie zweifelsohne vom Erfinder gedacht und gemacht worden sind. Auf den Tafeln findet man Kopieen aus den Handschriften, von denen namentlich Nr. 3 und 4 (Tafel A) — letztere ist senkrecht zu lesen — mafsgebend sein können.

Die Dasia-Schrift verwendet achtzehn Zeichen, die sich auf eine einzige Grundform zurückführen lassen und durch verschiedenartige Umkehr nach oben und unten, nach rechts und links, aufserdem durch Anhängsel und Abschnitte, zur Bezeichnung von achtzehn Tönen dienen. Soviele nämlich bedarf der Verfasser für sein System (sunt omnes XVIII. Cap. II). Das Grundzeichen ist das Hauchzeichen, *δασεῖα* ⊢, welches aus einem H entstanden ist (⊢ ist der spiritus asper, ⊣ der spiritus lenis) und schon in der griechischen Instrumentalreihe der lydischen Skala des Alypius sowie in der Boëthianischen Notation als Anfangszeichen vorkam.*) Aus diesem Grundzeichen werden durch Hinzufügung von S oder C am Kopf oder Fufs des ⊢ in allen möglichen Umkehrungen und Stellungen die übrigen Zeichen gebildet, und zwar ergeben sich auf diese Weise vierzehn verschiedenartig gebildete und aussehende Zeichen. Zwei weitere Zeichen bilden dann das einfache Jota *I*, das dem Dasiazeichen ohne Querstrich gleich ist, und ein durchstrichenes Jota (Jota perfixum) ⳿, welches einem Dasiazeichen mit beiderseitigem Querstrich gleicht; hierfür wird seit Gerbert vielfach fälschlich ein *X* gesetzt, ein Irrtum, der sich dadurch erklärt, dafs die Zeichen in den meisten und besten Handschriften nicht senkrecht, sondern nach rechts geneigt sind, wodurch das Jota per-

*) Ähnliche Zeichen finden sich auf dem ältesten Denkmal der Runeninschriften, dem goldenen Horn von Gallehus (bei Tondern), das dem IV. oder V. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehören soll. Sie wurden von Fétis unglücklich auf die Neumen angewendet. ꞟ (s) und ⳿ (c) könnten hier passen, das übrige stimmt nicht. Wenn nicht viele andere Gründe vorhanden wären, so würde der eine Umstand die Herbeiziehung von Runen für unsere Frage ein für alle mal unmöglich machen, dafs der Verfasser sein Grundzeichen „dasian" nennt und mit s und c willkürlich zusammensetzt.

fixum oft einem *X* ähnlich sieht. Schliefslich erhalten wir noch als zwei letzte Zeichen ein geneigtes *N* und ein umgewendetes *N* (in gravibus inclinum, in superioribus versum). Für das letztere brauchte Gerbert unnötigerweise das hebräische lamed ל. Auch diese beiden Zeichen sind offenbar aus der Dasia ⊢ hergeleitet, und zwar durch Anhängung eines Striches nach oben oder nach unten, so oder , wie ich es denn auch wirklich in der Wiener Handschrift (*P.* p. 68 b), allerdings an einer vereinzelten Stelle, bestätigt gefunden habe. Ich habe mich übrigens entschlossen, nicht diese ursprünglichen Zeichen, sondern die in den meisten Handschriften gebräuchlichen und anzuwenden.

Über die Bedeutung dieser Zeichen herrschte lange Zeit Unklarheit, da die Abhandlung selbst eine zwiefache Deutung zuläfst und diese untereinander schwer in Einklang zu setzen ist. Raymund Schlecht hielt sich in seiner verdienstvollen Übersetzung des Werkes zuerst an die durchaus ungerechtfertigte Annahme der meisten Vorgänger, welche mit *Γ* an aufwärts zu zählen begannen. Durch P. Utto Kornmüller auf das Unzulängliche dieser Übertragung aufmerksam gemacht, kam er dann zu dem höchst wichtigen Resultat, dafs zweierlei Deutungen möglich und nötig sind, dafs nach keiner allein sich alle Stellen des Traktates vollständig und ungezwungen erklären lassen, und dafs anscheinend der Verfasser selbst alle beide Deutungen angewendet hat und angewendet wissen will. Schlechts Ausführungen über diesen Punnkt (im VIII. Jahrgang, 1876, der Monatshefte für Musik-Geschichte S. 89 ff.) sind ein interessanter Beitrag zur Kenntnis der Frage, die dann P. Utto Kornmüller nochmals in der Leipz. Allgem. Musikztg. 1880, S. 433. 449. XV. „Bemerkungen über einige Punkte in Riemanns Studien zur Geschichte der Notenschrift“ auf das klarste behandelte. Auf Grund der Schlechtschen Ausführungen erhalten wir (nach Tafel IX, Figur 12) folgendes Schema für die Notenschrift der musica enchiriadis:

Γ A B C D E F G G a b c d e f g aa hh

A H C D D E F G a h c d d e f g aa hh

Hiermit sind alle sechzehn Töne der vier Tetrachorde mit den beiden übrigbleibenden (duo residui) bezeichnet, und welche Bedeutung sie im Einzelnen besitzen, ist nach den Schlechtschen Erörterungen ohne grofse Mühe festzustellen. P. Utto Kornmüllers Schema stimmt mit der untersten Reihe des Schlechtschen überein, nur bezeichnet er H und h als B und b. Seine Darlegung und Begründung der wirklichen Disposition dieser Dasia-Notation ist unwiderlegbar und mufs für die Folge mafsgebend bleiben, sodafs die bisher übliche Anordnung des Systems von *Γ* ab, die namentlich seit Gerbert gäng und gäbe war, ein für alle mal über Bord zu werfen ist.

Bei einer Übertragung der Beispiele hat man vor allem daran fest zu halten, dafs die Linien, von deren Verwendung gleich die Rede sein wird,

selbst keine Tonstufen bedeuten, und daſs nur die Zwischenräume als solche gelten. Man muſs sich daher die Linien möglichst fein zeichnen, damit sie unser Auge, welches auf den Linien Töne zu lesen gewöhnt ist, nicht irre führen.

Die Bezeichnung T(onus) und S(emitonium) muſs man von unten nach oben rechnen, so daſs D zum Beispiel mit T bezeichnet wird, weil nach E ein Ganzton ist, E dagegen mit S, weil nur der Schritt nach F gemeint ist. Also sind E e und B ♮ immer S, C und F immer T.

Man kann sich den jetzigen Stand der Forschung, wie die Dasia-Zeichen zu erklären sind, am besten dadurch vergegenwärtigen, daſs man sich eine Skala aufzeichnet, wie es auch Schlecht und Kornmüller getan haben. Dieselbe wird im Princip den Vorbildern entsprechen, im äuſseren ein wenig verändert sein, den Absichten des Verfassers der musica enchiriadis aber gewiſs gerecht bleiben.

Eine solche Skala ist für alle Fälle nützlich und zur Anwendung auf die einzelnen Beispiele geeignet. Ich will deshalb ein für allemal eine hersetzen (dieselbe ist von unten nach aufwärts zu lesen):

	2	♮ (♮ above)	s	=	hh
	1	a (a above)	t	=	aa
	4	g	t	=	gg
	3	f	t	=	ff
	2	e	s	=	ee
1	4	d	t	=	dd
	3	c	t	=	cc
	2	♮	s	=	h
	1	a	t	=	a
	4	G	t	=	g
	3	F	t	=	f
	2	E	s	=	e
1	4	D	t	=	d
	3	C	t	=	c
	2	B	s	=	H
	1	A	t	=	A

Der Ausgangspunkt des Systems erscheint als ein einfacher. Dasselbe beruht offenbar auf der Beobachtung seines Erfinders, daſs zu beiden Seiten

eines Halbtones im occidentalischen Tonsystem jedesmal ein Ganztonintervall vorhanden ist:

$$\begin{array}{l} A\ H\ c\ d = t\ s\ t \\ d\ e\ f\ g = t\ s\ t \\ a\ h\ c'\ d' = t\ s\ t \\ d'\ e'\ f''\ g' = t\ s\ t \end{array}$$

oder

$$\begin{array}{l} d^1\ E^{\frac{1}{2}}\ f^1\ g \\ a^1\ H^{\frac{1}{2}}\ c^1\ d. \end{array}$$

Hiernach zerlegt sich das Tonsystem in Tonverbindungen von je drei Intervallen, die von den vier Tönen eingeschlossen sind. In der Einsiedeler Handschrift wird dies am besten veranschaulicht auf einer an den Rand gezeichneten Figur (Cod. Einsidl. 79 p. 29), die ich auf Tafel B, Nr. 5 abgebildet habe.

Um darzutun, wie mühsam und teilweise vergeblich die mittelalterlichen Schreiber sich die schwierige Notenschrift der Dasia-Zeichen zurecht legten, scheint es mir angebracht, einige Beispiele aus den besseren Handschriften folgen zu lassen, in welchen Erklärungen versucht werden. Erwähnenswert sind in dieser Beziehung die in der Handschrift von Valenciennes (fol. 43 r) und die in der Wiener (pag. 168 b) abgebildeten Tontafeln (die Skalen schliefsen folgerichtig an die Worte an „quorum descriptio en ista est“ G I 153 a Zeile 7), in welchen die Tonabstände beigeschrieben sind. Bei der letzteren befinden sich sogar die Buchstaben zugefügt. Ich setze beide nebeneinander:

(s. die Tafeln S. 69)

Die Tafel in Valenciennes ist nicht ganz exakt, aber leicht zu korrigieren. Die Wiener dagegen läfst, in Bezug auf die Anordnung von A ab, an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, wenngleich die Deutung der Zeichen von [illegible] aufwärts auch hier auf einem Mifsverständnis beruht. Dazu steht noch über derselben: „hoc est gamando ascendendo“, das heifst: dies mufs aufwärts getonleitert werden (gammare ist ein öfters vorkommendes barbarisches Wort des Mittelalters). Und unten steht: „hic solum non pono gamant (?) *Γ* q u o d p o s t a m o d e r n i s a d i e c t u m e s t“. Diese Bemerkungen sind von etwas späterer Hand eingetragen (wol desgleichen die Buchstaben), wie die gleichzeit beigezeichnete Guidonische Hand, die auf der Handfläche die Bestimmungen des Protos u. s. w. hat. Ich habe die ganze Seite des Kodex, die nach vielen Richtungen hin interessant ist, auf Tafel C (Nr. 9) beigegeben.

Zwei andere Beispiele, die ich auf Tafel B beifüge (Nr. 6 und 7), enthalten die Bezeichnung in der O r g e l n o t a t i o n, die von Riemann fränkische Notation benannt wird. Der Name Orgelnotation stützt sich auf die Stelle

Valenciennes:

T T S T T T S T T T S T T T T S T

graves finales superiores excellentes

Wien:

A B C D E F G A B C D E f g a b c d

to s t to to s t t t s t t t s t t t

Graves Finales Superiores Excellentes

bei Gerbert Script. I. p. 318: „litteris, quibus organa nostra notata sunt“. Gevaert hat auch (Hist. et Théor. I p. 439) auf diese eigentümliche Notation hingewiesen, welche bekanntlich mit F gleich A beginnt, und wo A gleich C ist. Die auf Tafel B mitgeteilten Tonreihen stammen aus Handschriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cod. lat. monac. 18937 fol. 295; 27300 fol. 44 v), und zeichnet sich die erstere durch die Beischreibung der griechischen Tonnamen, wobei der Proslambanomenos gleich F gesetzt wird, die andere durch Hinzufügung der Tonabstände aus. Ein ferneres Beispiel aus dem Cod. lat. monac. 18937 fol. 297 r setzt die Erklärung „Quintus primo“ hinzu; hier ist das erste Dasia-Zeichen im Anfang also = E = Γ. (Tafel B, Nr. 8.)

Ähnliche mittelalterliche Mifsverständnisse sehen wir in neuester Zeit noch bei Schriftstellern von hervorragender Gelehrsamkeit. So giebt Dom. Joseph Pothier, der, durch die in Wolfenbüttel befindliche Aufschrift Otto getäuscht, nicht recht weifs, ob er das Werk dem Hucbald zuschreiben soll, in seinem Werke „Les Melodies grégoriennes d'après la tradition“ (Tournay MDCCCLXXX, p. 28) die Notation folgendermafsen an:

Graves	Finales	Superiores	Excellentes
ut C	sol G	re d	la aa
si B	fa F	ut c	sol g
la A	mi E	si ♮	fa f
sol Γ	re D	la a	mi e

Keinenfalls darf dieses allerdings übersichtlich angelegte Schema als richtig gelten.

Die Dasia-Notierung kann an sich durchaus nicht als eine gute oder bequeme Neuerung für die Notenschrift*) angesehen werden und wurde offenbar auch nicht von den Zeitgenossen des Erfinders als solche anerkannt; denn trotz der grofsen Verbreitung des Werkes wurde die in demselben gelehrte Notationsweise wenig angewendet und bald sogar gänzlich vergessen. Hermannus Contractus tadelte sie ausdrücklich, weil man erst mit dem neunten Zeichen ein dem ersten entsprechendes Zeichen erhält und nicht mit dem achten (in der Oktave). Desgleichen wies Guido von Arezzo sie ab. Kein einziger der vielen folgenden Musik-Theoretiker bediente sich ferner der eigentümlichen Zeichen — sie wurden nur durch das Werk selbst eingeführt und in kein anderes, neues Musikhandbuch übernommen, weshalb ihre praktische Verbreitung und Anwendung wol auch gering gewesen sein mag. Ihr Vorkommen ist sonst nur ganz vereinzelt und beschränkt sich vornehmlich auf Schreiberübungen, die den fremdartigen Bildungen gegenüber gewifs sehr nötig waren. Ich habe im Verlauf dieser Schrift mehrmals Gelegenheit gehabt, auf solchergestalt vereinzeltes Erscheinen der Zeichen aufmerksam zu machen.**) Angewendet kommen sie

*) Das Bedürfnis einer Notenschrift machte sich immer und immer wieder geltend. Der Mönch Bertrand von Charroux (Bertrandus Prudentius), dessen Lebenszeit nicht feststeht, beklagte sich in seinem Gedichte über die Musik (manuscr. Colbert cod. 1297. Reg. 3976. 2; jetzt Paris, man. Lat. 2627 m. XI—XII.), dafs die Musik eine so schwere Wissenschaft sei, da man die Töne, die man kaum auswendig gelernt hätte, sofort wieder vergäfse, weil man sie nicht schreiben könnte. (Vergl. Le Beuf, Receuil etc. Tome II. p. 110, der der Einzige zu sein scheint, welcher von diesem Mönche spricht.)

**) Neben den sonst erwähnten Vorkommnissen soll nach de la Fage (a. a. O. p. 72) in einem Manuskript der Pariser Nationalbibliothek, supplément latin no. 990 „Tracti

nur noch in den pseudo-hucbaldschen Schriften und in einem von Coussemaker (Script. II. p. 81) veröffentlichten, vorher ungedruckten Traktate „De modorum formulis et cantuum qualitatibus“ vor, den Bottée de Toulmon im Kloster St. Ebrulfus in der Normandie, (jetzt Paris Bibl. nation. fonds lat. 10508) und de la Fage in der Florentiner Biblioteca Riccardiana und in der Römischen Vallicelliana fand.

In der Tat sahen sich die hin- und hergelegten Zeichen viel zu ähnlich, als dafs man sie ohne Irrtümer hätte auswendig lernen, behalten, lesen und schreiben können — wieviele Irrtümer befinden sich allein in den Handschriften! — das Steigen und Fallen der Töne war nicht genügend versinnlicht, und überhaupt erwies sich diese Dasia-Zeichen-Schrift weder als so zweckmäfsig noch als so vollständig, wie die lateinische Buchstabenbenennung.

Eine grofse Bedeutung aber gewinnt die Dasia-Notenschrift der musica enchiriadis für uns dadurch, dafs der Verfasser des Handbuches die Dasiazeichen mit der Intervallbezeichnung durch Tonus und Semitonium vereinigt, die Tonhöhen seiner Melodieen und Beispiele durch Linien unterscheidet und die Ganz- oder Halbtonbezeichnungen, ferner aber auch die Dasiazeichen als Schlüssel vor die Linien-Zwischenräume setzt. Ein solches Beispiel, das in erweiterten Kombinationen allerdings für die Augen etwas Ermüdendes hat, sieht nach der Einsiedeler Handschrift (79. p. 6) folgendergestalt aus: (G I p. 156 a):

```
   Al
__________________________________
t        le         u
__________________________________
t            lu           i
__________________________________
s                              ia
__________________________________
t                                  a.
__________________________________
```

offenbar richtiger, als in der Wiener Handschrift (55, 170 b):

```
          Al
    |_____________________________
t   |        le     u
    |_____________________________
t   |           lu /   \ i
    |_____________________________
s   |                   \ ia
    |_____________________________
t   |                        \ a
    |_____________________________
```

(In der Handschrift zu Valenciennes (E) sind die Toni und Semitonia falsch beigeschrieben.) Man sieht in diesem Beispiel auch, warum als tiefster Ton für D das Zeichen [Dasia-Zeichen] und nicht das gleichbedeutende [Dasia-Zeichen] steht. Denn [Dasia-Zeichen] gehört zu dem

---

cantus per anni circuitum. Fragmenta musica. Guidonis aretini opera“ die Nomenklatur der sogenannten Hucbaldschen Zeichen von dem Kompilator gegeben sein. Daselbst wird auch ein Monochordum Enchiriadis erwähnt.

Tetrachord, in welchem sich die Phrase bewegte (dorisch), dagegen ⌿ zu dem tieferen Tetrachord (hypodorisch).

Unzweifelhaft ist hiermit der Anstofs zu unserer modernen Notenschrift mit Linien und Schlüsseln gegeben, deren Einführung man gewöhnlich wie so vieles andere dem Guido von Arezzo*) zuschreibt. Der Verfasser der musica enchiriadis verwendet allerdings seine Schrift auch noch ohne Linien, wie aus manchen Beispielen der Scholien hervorgeht. Aber er ist principiell doch der Erste, der die Linien mit beigeschriebenen Schlüsseln in die Praxis einführte.

Guido von Arezzo, der sich die Erfindung dieser Notierungsweise in den „Regulae de ignoto cantu" (G II 35) ausdrücklich zuschreibt, machte den Fortschritt, dafs Neumen auf und zwischen die Linien gesetzt wurden, wodurch also beides, Linie und Zwischenraum, benutzt wird, und dafs der Text zusammenhängend unter die Noten und nicht mehr in zerstückten Worten zwischen die Linien geschrieben zu werden brauchte. Indessen hatte er für seinen F Schlüssel sowol wie für seine Benutzung der Linien Vorgänger, wie die bei Coussemaker (Hist. de l'Arm. Planche XIII.), bei Gerbert (De Cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Auctore Martino Gerberto. Typis San-Blasianis MDCCLXXIV. Tom. II. Tab. XV), bei Padre Martini (Storia della musica I. 184) und bei P. Anselm Schubiger (Die Sängerschule St. Gallen. Einsiedeln, New-York 1858) in den Monumenta mitgeteilten Beispiele beweisen. Dafs für alle diese Versuche die Angaben der weitverbreiteten musica enchiriadis bedeutsam waren, ist wol gewifs. Man könnte sogar die von Gerbert (De Cantu II. p. 61) abgedruckten Worte des Chronographen von Corbie oder Corvey,**) zum Jahre

---

*) Die musica enchiriadis mag noch in vielen Punkten die Quelle für Guidos Lehren gewesen sein. Eine wichtige Stelle, auf die auch Schlecht (Monatsh. VII. S. 53) aufmerksam gemacht hat, ist Guidos Rat (de ignoto cantu), der Schüler, der einen Ton oder eine Tonverbindung dem Gedächtnisse so anvertrauen möchte, dafs er ihn überall in jedem bekannten oder unbekannten Gesange auf das sicherste angeben könnte, sollte sich diesen Ton oder dieselbe Tonverbindung am Anfange einer ihm geläufigen und völlig bekannten Melodie merken und so für jeden Ton eine Melodie zur Hand haben. Hier hat Guido offenbar aus der musica enchiriadis geschöpft, wo cap. VI (G I 154 b) der noch weit bessere Rat für den Gesangsunterricht erteilt und an dem Übungsstücke „Rex coeli Domine" vorgeführt wird, dem Schüler nicht nur den betreffenden Ton selbst, sondern auch die zunächst liegenden Töne (per vicinos sonos) zu Gehör zu bringen und einzuprägen, so dafs er auch in unbekannten Gesängen den Ton in seinem Verhältnisse zu den übrigen und in der Höhe und Tiefe aufzufassen imstande war.

**) Der Chronist stammt nicht aus „Corbeille", wie Riemann sagt. Corbeil ist eine Bezirkshauptstadt im französischen Departement Seine-Oise, während Corbie im Departement Somme liegt und derselbe Ort ist, welcher als Corbeia antiqua und Sitz der 662 gegründeten Benediktinerabtei Hauterive, von der aus Corvey als Corbeia nova (Saxonia) gestiftet wurde, schon im Mittelalter berühmt war. Man hüte sich auch, die Stelle in den nur teilweise echten Annalen und Chroniken Corveys nachzusuchen, die sich nur auf das deutsche Corbeia beziehen. Ebenso wenig befindet sich die wichtige Notiz in den Werken des heil. Gregorius (Sancti Gregorii papae I opera omnia. Parisiis MDCCV. Tom III p. 334) citiert. In der dortigen Anmerkung, nota 282, des Herausgebers Hugo Menardus zum

986, dem Todesjahr des Abtes Ratoldus, direkt auf den Einflufs des beliebten Handbuches beziehen. Die Stelle lautet: „Iisdem temporibus incoeptus est novus modus canendi in monasterio nostro per flexuras et notas, per regulas et spatia distinctas, (meliusculum denumerando, quam antea agebatur): nam nullae regulae extabant in libris antiphonariorum et gradualium ecclesiae nostrae.“ Das heifst klar und deutlich, dafs man um das Jahr 986 begann, Linien (regulae), wie sie früher nicht bekannt waren, zur Unterscheidung der Töne zu gebrauchen. Man sah die Zweckmäfsigkeit jedenfalls aus den in der musica enchiriadis vorhandenen Beispielen ein und bediente sich, obwol das Handbuch die kombinierte Schreibweise mit Linien und Schlüsseln keineswegs direkt empfahl, doch ähnlicher Notationen. Da nun diese bequeme Neuerung an den verschiedensten Orten gleich um sich griff, wie die oben angeführten Beispiele dartun, so darf man wol annehmen, dafs der zeitliche Zwischenraum zwischen Guido von Arezzo († 1037) und dem Verfasser der musica enchiriadis nicht gar so weit liegt. Dies Handbuch dürfte wol gerade um die Zeit, von der der Chronist von Corvey spricht, also gegen 986, und nicht früher, zu Hucbalds Zeit, entstanden sein.

Einen noch weit auffallenderen Hinweis auf unsere moderne Notation giebt der in der Pariser Handschrift 7202 (A) mit der musica enchiriadis verbundene Traktat „De organo“, welcher sich auch bruchstückweise in dem mit derselben verwandten Florentiner (B) und ferner in dem Brügger Kodex (C)

Liber Sacramentorum stehen nur die aus dem Kodex des Ratoldus, Abt von Corvey, hergenommenen Antiphonen nebst Noten, von denen Gerbert (De Cantu II. 61) spricht. Vielmehr wird man die Stelle nur noch im Text der Annales Benedictini ann. Chr. 986 (Tom. IV. Lib. XLIX p. 35, 36) des Mabillon finden, während der Appendix (p. 689) eine Abbildung der Noten mit Text bringt. Nach einigen Nachrichten über den Abt Ratoldus wird dort ein Distichon mitgeteilt:

Abbatis domni stat mentio Sancta Ratoldi,
Istum qui fecit scribere quippe librum.

Und dann folgt die Stelle wie folgt: „Iisdem temporibus, inquit chronographus Corbeiensis, inceptus est novus modus canendi in illo monasterio per flexuras et notas, per regulas et spatia distinctas, cum nullae antea exstarent in libris antiphonariorum et gradualium eius loci.“ Die Fassung ist also anders, als Gerbert sie citiert. Da seine Quelle nicht zu finden war, liegt die Annahme nahe, dafs Gerbert die Handschrift sah, welche die Stelle enthielt, und darnach citierte. Über die Bibliothek des Klosters, welches der Herausgeber der Werke des heil. Gregorius in seiner Vorrede „monasterium S. Petri de Corbeia in extrema Picardia“ nennt, hat Leopold Delisle eine wertvolle Arbeit „Recherches sur l'ancienne Bibliothèque de Corbie“ (Paris MDCCCLXI) veröffentlicht, die p. 25 über den Abt Ratoldus berichtet. Überdies enthält die „Gallia Christiana“ Parisiis MDCCLI. Tom. Decimus p. 1263 sqq. eine ausführliche Beschreibung Corbeias. — Die Mitteilungen eines anonymen Chronisten aus dem Cod. Colbert 6635, nunc Reg. 4606,5, die in dem Recueil des Historiens des Gaules et de la France (Paris MDCCLX. Tome X. p. 292) abgedruckt sind, beziehen sich auf die Guidonische Zeit und gehören nicht hierher. — Nach alledem wäre also noch die ursprüngliche Quelle und die Echtheit der wichtigen Stelle festzustellen.

befindet und von Coussemaker (Script. II p. 74) ediert wurde. Ob der Traktat von demselben Verfasser herrührt, ist zweifelhaft, da er in älteren Handschriften sonst nirgendwo — und also nur in den angeführten Bearbeitungen der musica enchiriadis — erscheint. Vielleicht hat ihn der Bearbeiter der Pariser Handschrift verfaſst. Von einer Fälschung, an welche Riemann (a. a. O. p. 155) erinnert, ist keine Rede. Wol aber war man, wie schon gesagt, bisher über das Alter des Kodex im Irrtum befangen: derselbe stammt aus dem XI. Jahrhundert. Jedenfalls hängt die Abhandlung inhaltlich eng mit der musica enchiriadis zusammen und knüpft an ihre Lehren von den Dasiazeichen und von dem Organum an. Sie enthält nun die höchst interessante und von Riemann (a. a. O. p. 155) schon bemerkte Stelle über Punkte und Striche, welche auf die Linien gesetzt und als längere oder kürzere Töne unterschieden werden sollen. Hier liegt also der Uranfang der heutigen Notenschrift, die offenbar wenn nicht dem Verfasser der musica enchiriadis direkt, so doch indirekt ihrem Bearbeiter zu danken ist. Die Benutzung der Zwischenräume der Linien wurde dann von Guido von Arezzo hinzu erfunden. Die betreffenden Worte lauten: „Ad ostendendum vero planius quod dicitur, conemur hoc diaphoniae melos et alia descriptione imaginari, ut dicta rationis oculis quodammodo subiciantur. Utique positis latere sonorum signis ex singulis procedant suae veluti chordae, quibus chordis inserantur puncti et iacentes virgulae, quae purae cantionis modos exprimant. Hos rursus punctos seu virgulas alii puncti coloris dissimilis comitentur pro ratione organi suis locis inserti, ita ut quemadmodum collatis ad invicem sonis diversis diaphonia resonat, sic in hac dispositiuncula puncti punctis respondeant. Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longarum, quamvis huius generis melos tam grave, ut dictum est, esse oporteat, tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat.“ Das hierauf folgende Beispiel („Sit utique descriptio talis“) fehlt leider in den Handschriften, so daſs man die Bedeutung nicht vollständig veranschaulichen kann. Dagegen giebt sich die Absicht des Verfassers in dem zum Schluſs der Pariser Handschrift (bei Coussemaker, Scriptores II p. 77) befindlichen Beispiel kund.

Hiernach werden wir nicht mehr an dem Berichte Vincenzo Galileis (Dialogo della musica; erste Auflage von 1581. p. 37) zu zweifeln brauchen, der in einem „antichissimo libro“ ähnliche Notenschriften fand: „si servirono i musici prattici che furono poco avanti ai tempi di Guido Aretino per significare le corde delle cantilene loro degli istessi caratteri che usavana già gli antichi Greci e di quelli ancora de Latini segnandoli sopra sette linee in questa maniera ad imitazione forse delle sette corde dell' antica cithara“ und Proben davon giebt, jedoch auf einem System von zehn Linien und ohne Schlüsselzeichen — obwol die Tonbezeichnungen schwerlich dieselben wie bei den alten Griechen waren.

Desgleichen werden uns die von P. Athanasius Kircher, der trotz viel-

facher Unzuverlässigkeit durch Burney (gen. hist. II 88) ein wenig zu schlecht gemacht worden ist,*) aus einem, der Bibliothek des Klosters St. Salvator bei Messina angehörigen Manuskripte des X. (?) Jahrh. mitgeteilten Beispiele verständlicher und glaubwürdiger. Die Stelle (Athanasii Kircheri Fuldensis e soc. Jesu Presbyteri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Romae MDCL, Tomus I. p. 213) lautet: „Verum cum antiquiorum Bibliothecarum latebras diligentius excussissem, inveni tandem multo ante (Guidonem) in usu fuisse spatia illa linearia, quibus intervalla harmonica referimus; nam in itinere meo Melitensi, Messanensem S. Salvatoris Bibliothecam Graecis Manuscriptis instructissimam dum lustrarem, manuscriptus Hymnorum liber ab illis monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos scriptus, in quo multi Hymni musicis notis expressi cernebantur; ductaeque erant 8 lineae, quibus in principio totidem litterae respondebant, in lineis autem ascensus descensusque vocum nigris punctis vel potius circellis spectabatur.“ Und fernerhin (p. 214) sagt Kircher: „ut etiam in Bibliotheca Vaticana similia me reperisse memini, ante Guidonis tempora conscripta.“ Die Beispiele sind öfters mitgeteilt worden, so daſs ich sie nicht nochmals abzudrucken brauche.

Einen weiteren wichtigen Anstoſs zur Entwickelung der Musiktheorie hat man dem Verfasser der musica enchiriadis zuschreiben wollen in der erstmaligen bloſsen Benutzung der sieben Buchstaben des Alphabetes (A B C D E F G), Cap. XI „Quomodo ex simplicioribus symphoniis aliae componantur“. (Vergl. P. Utto Kornmüller, O. S. B. „Das musikalische Alphabet“ in den Monatsheften für Musik-Geschichte. X. Jhrg. 1878. Nr. 7, S. 94). Während nämlich sonst durchgehends in der musica enchiriadis die auf das Tetrachord gegründete Zeichenschrift, daneben aber auch in den Scholien (G I p. 209) noch die durchlaufende Buchstabenschrift von *A* bis *P* verwendet wird, findet sich hier die bemerkenswerte Stelle, daſs im Hinblick auf das Organum nach den sieben ersten Buchstaben A—G dieselben sieben gleich wiederholt werden, offenbar zum klareren Verständnis, daſs nach dem siebenten der je achte Ton mit dem ersten zusammen die bestklingende Symphonie oder Konsonanz, nämlich die Oktave oder Diapason hervorbrächte (G I p. 163 a: Porro maxima symphonia diapason dicitur, quod in ea perfectior ceteris consonantia fiat, ut sive ab acutiore, sive a graviore incipias, vox quam octavo ordine in celsiorem vel humiliorem mutaveris ad primam vocem unisona habeatur), die nicht so sehr aus wolzusammenstimmenden als aus gleichklingenden Tönen besteht, wie es p. 161 a heiſst (In hac ergo non tam consonae voces, quam aequisonae dici possunt, et in ea voce denuo innovatur). Diese äuſserliche, in die Augen springende Hindeutung auf die Oktave A—G (G I p. 163 heiſst es deutlich: „Ab unoquoque sono locis octavis renata, ut ita dicam,

*) Burney sagte über Kircher: „Kirchers Musurgia is a huge book but a much larger might be composed in pointing out its errors and absurdities.“

voce novus ordo emergat“), auf die Vergilschen „septem discrimina vocum“, ist allerdings eine der ersten Veranlassungen für die Notenschrift, die sich in der Folge allgemein einbürgerte, aber sie ist weder die erste noch die einzige. Wie durch die Lehren des später zu besprechenden Organums in der musica enchiriadis ein Hauptanstofs zu der nachmaligen scharfen Abgrenzung der Tonarten dem Ambitus nach, welche sich im X. Jahrhundert immer mehr aufdrängte, gegeben wurde — worauf auch P. U. Kornmüller. O. S. B in den Monatsheften für Musikgeschichte 1878. p. 94 hinwies — so mag dieser Versuch, auf die beste Konsonanz durch Gegenüberstellung derselben Buchstaben äufserlich aufmerksam zu machen, zugleich auch einer der ersten Schritte zu der nachmaligen allgemeinen Wiederholung derselben sieben ersten Buchstaben für alle Oktaven in der Notenschrift, wie wir sie noch heute anwenden, gewesen sein.

Keineswegs aber kann man dem Verfasser der musica enchiriadis das Verdienst lassen, der Begründer dieser Notierungsweise gewesen zu sein, da eine ähnliche Anwendung von nur sieben Buchstaben in Wiederholungen für die einzelnen Oktaven schon vor dem Erscheinen seiner Schrift in Gebrauch stand, allerdings nicht mit Gebrauchsnahme der Buchstaben von A bis G. Die Orgelnotation, die mit F = A beginnt, wo also A = C steht, enthielt nämlich diese Wiederkehr in Oktaven auch und ist zweifelsohne älter, als die musica enchiriadis. In der harmonica institutio des Hucbald ist sie nach Gerbert p. 118*) enthalten, war also schon zu Anfang des X. Jahrhunderts in Gebrauch. Auch bei Notker Labeo (G I 96), ferner in den pseudohucbaldschen Schriften, in dem von Gerbert fälschlich dem Bernelinus zugeschriebenen Traktat (G I pp. 318. 326 et passim), und in mehreren anonymen Schriftstellern des X. Jahrhunderts (G I p. 344: „Totum monochordum;“ p. 345: „si regularis monochordi divisionem;“ p. 347: „Organalis mensura“ u. s. w.) wird diese Orgelnotation gebraucht.

Die Grundlage des Oktavensystems war demnach längst vorbereitet, und die musica enchiriadis mag wol nur die Buchstaben A—G zuerst angewendet haben. Indessen war das Oktavensystem selbst durchaus noch nicht allgemein durchgebildet und in Gebrauch. Diese bedeutende Neuerung und allgemeine Festsetzung der Oktave von A—G als Grundlage des ganzen Tonsystems begann erst mit dem Anfange des XI. Jahrhunderts, während von den

*) Das Fragment des Wiener Cod. 51 (Univ. 38. M. XII. s. p. 35 a) hat diese Beischreibung nicht. — Auch in der Stelle G I p. 111 wird auf die Oktaven hingewiesen: „Hoc autem tam in hac quam superiori dispositione est attendendum, quod superiores octo voces eaedem sunt, quae et inferiores: excepto quod illae quasi pueriles sint voces, hae contra ipsas quasi viriles, et ideo postquam septimum protuleris sonum, continuo in octavam et nonam prosilies vocem.“ Vor diesem Satz befindet sich in der Einsiedeler Handschrift eine bei Gerbert fehlende Tafel mit besonderer Hervorhebung der Oktave:

A^t B^t C^s D^t E^t F^t G^s	H^t I^t K^s L^t M^t N^t O^s P

früheren Theoretikern neben der Orgelnotation durchweg die durchlaufende Reihe der Boethianischen Buchstaben verwendet wurde, wobei allerdings in der Praxis auch noch die griechischen Tonzeichen gebraucht worden sein mögen. Man gieng aber bald weiter als die Orgelnotation und die musica enchiriadis, welche beide dieselben Buchstaben ohne äufserliche Unterscheidung wiederholten (wie in der musica enchiriadis A B C D E F G A B C D E F G), und machte für die verschiedenen Oktaven auch verschiedene Merkzeichen; die untere Oktave erhielt die grofsen Buchstaben, die mittlere die kleinen, für die obere Oktave, beziehungsweise die fünf gebräuchlichen Töne derselben, wurden teils doppelte kleine Buchstaben gesetzt wie bei Guido (a b ♮ c d e f g / a b ♮ c d e f g) oder die griechischen Buchstaben wie bei Oddo (α, β ♮/♮, ϰ, δ). Keinenfalls ist die Annahme Ambros' (Musikgesch. II. S. 46), der offenbar an Kirchers Musurgia (I. 216) und Pietro Aron (Comp. di molti dubbi etc. Cap. 2) anknüpft,*) richtig, dafs das Oktavensystem schon durch die Buchstabenbezeichnung des heiligen Gregorius im VI. Jahrhundert „entschieden zur Geltung kam". Schon Gerbert (de cantu etc. II. 53) hat sich gegen eine solche Annahme ausgesprochen, und neuerdings ist sie vollständig auf Grund des in St. Gallen gefundenen Antiphonars durch Kiesewetter widerlegt. Das Oktavensystem ist wahrscheinlich erst durch die Orgelnotation angebahnt, vom Verfasser der musica enchiriadis angedeutet und alsdann sehr schnell zur allgemeinen Verbreitung gebracht worden. Wäre die einfache Theorie schon früher Praxis gewesen, so hätte sie nicht erfunden und eingeführt zu werden gebraucht. Als aber der erste Anstofs gegeben war, überzeugte man sich jedenfalls sehr schnell von der Annehmlichkeit und Übersichtlichkeit dieser Notenbezeichnung und führte sie bald ein, und da die ersten Bezeichnungen dieser Art und die ausgebildete Anwendung des Oktavensystems von A bis ȧ sich bei Oddo und Guido im XI. Jahrhundert finden, so haben wir wiederum einen Beweis mehr, dafs die musica enchiriadis nicht eine so grofse Spanne Zeit vorher entstanden sein kann, wie man bis jetzt annahm.

Der Verfasser der musica enchiriadis hat somit an der Einführung der Oktaventeilung, die eine Sache der Theorie war und den Bruch mit dem antiken System bezeichnet, keinen direkten Anteil. Sein Werk fufst im Wesentlichen noch auf der Tetrachordenlehre, welche sich vermutlich durch die antiken Saiteninstrumente als notwendig ergeben hat, den Alten, trotzdem sie zwecklos geworden, nachgeschrieben, und erst seit dem X. Jahrhundert infolge verschiedener Umstände allmählich beseitigt wurde — was nicht

---

*) Auch Fabricius hatte diesen Irrtum verbreitet (a. a. O. III. p. 128): „Sicut autem Guido per syllabas ut re mi etc., ita veteres Aegypti per septem vocales exprimere totidem sonos consueverunt, ut ex Demetrii libro περὶ ἑρμηνείας §. 17 edit. Oxon. Isaacus Vossius docet, atque eundem in modum Gregorius M. primis ad hoc usus est septem litteris Alphabeti, quibus decursis sive adscendens cantus sive descendens redit ad octava et iisdem obloquitur numeris septem discrimina vocum."

hindert, dafs sie noch in den folgenden Jahrhunderten besprochen und gelegentlich auch verwendet wird. Dagegen hatte die praktische Musik stets, selbstredend auch im Altertum, ihre natürlich unentbehrlichen Oktaven. Wol aber bleibt nach den obigen Ausführungen dem Verfasser der musica enchiriadis ein für alle mal das Verdienst, wenn nicht gerade der Erfinder der Schlüssel und Notenlinien zu sein, so doch die erste gewichtige und zur allgemeinen Kenntnis gelangte Grundlage dazu gelegt zu haben.

Sein Werk giebt aber noch über ein weiteres, sehr wichtiges Kapitel der Musikgeschichte eingehenden Aufschlufs. Es trägt seinem Verfasser ferner den Ruhm ein, über die Anfänge der Harmonie und die Mehrstimmigkeit der Gesangeskunst im Mittelalter zuerst ausführlich und klar berichtet zu haben. Dieses Verdienst ist nicht zu unterschätzen. Wenn der Verfasser auch nicht der Erste ist, der über Harmonie schrieb, wie Gerbert*) in seiner Vorrede zum ersten Bande der Scriptores behauptete („primus inter omnes antiquos“), da sie schon drei Jahrhunderte früher durch den auch von Gerbert verausgabten Isidorus von Sevilla (VI. Jahrhundert), dessen Bemerkungen allerdings sehr allgemein sind, erwähnt worden war (G I p. 21), so gab er doch zuerst genauere Begriffe und Regeln, Erläuterungen und Beispiele. Inwieweit er dabei auf die Griechen fufste, wird schwer zu erweisen sein.

Nach den Forschungen von Vincent (Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les anciens. Lille, 1858) und Wagener (Mémoire sur la symphonie des anciens, Bruxelles, 1861), ferner von Gevaert (Histoire et Théorie etc.) und Westphal (Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik) haben die Griechen, trotz vielfacher entgegengesetzter Behauptungen (Fétis), sehr wol eine gleichzeitige Verbindung der Töne gekannt, allerdings nur mit Bezug auf eine von der Melodie abweichende Instrumentalbegleitung, während die Vokalpolyphonie schwerlich in Gebrauch stand. Das Organum hat somit aller Wahrscheinlichkeit nach seinen Ursprung in Griechenland und diente ursprünglich als Begleitinstrument. Die Christen nahmen dann anfangs durch Aneignung der griechischen Gesänge im Gottesdienst nur die Melodieen selbst, also nur die primitiven Elemente der griechischen Musik an und vergafsen allmählich die Anwendung der Mehrstimmigkeit in der Praxis, bis sie durch Kenntnisnahme der griechischen Theoretiker wiederum auf die Harmonie kamen, das Organum gleichfalls in Anwendung brachten und nun in ihrer Weise die Harmonie ausbildeten, wobei es verhängnisvoll für die ganze Musiktheorie des Mittelalters wurde, dafs sie nach den Definitionen der Griechen ausschliefslich die Oktaven, Quarten und Quinten als erlaubte Konsonanzen zuliefsen und mit einer fast lächerlichen Beharrlichkeit als solche verteidigten, indessen die praktische Musik sich gewifs allmählich der Natur gemäfs selb-

---

*) Gerberts Ansicht wurde sofort bezweifelt, so in F. H. von Dalbergs „Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung.“ (Erfurt 1800, S. 27.) Dalbergs Angabe, dafs le Beuf die Spuren des vielstimmigen Gesanges erst in das XII. Jahrhundert verlegte, ist unkorrekt.

ständig und frei aus sich heraus entwickelte, wie denn ja meistens die Theorie mit ihrem konservativen Hange der freiheitsbedürftigen Praxis nachzuhinken pflegt. Den verderblichsten Einfluſs hat in dieser Beziehung jedenfalls Boethius ausgeübt, dessen falschverstandene Nachrichten über die Musik fast das ganze Mittelalter beherrschten und den W. Chappell (the history of music. London, 1874. Vol. I) einmal den „groſsen Verwirrer der alten Musik“ genannt hat, der weder theoretische noch praktische Kenntnisse in der Musik besäſse und die griechische Tonleiter namentlich durchaus unrichtig auffaſste.

Edmund de Coussemaker hat in seiner immerhin fleiſsigen Arbeit „Histoire de l'Harmonie au moyen âge“ (Paris, MDCCCLII) die Entstehung und Behandlung der Harmonie seitens der mittelalterlichen Musiker und Theoretiker mit Verständnis und auf Grund reicher Studien auseinandergesetzt, sodaſs im ganzen wenig hinzuzufügen ist, und behandelt bei dieser Gelegenheit auch die harmonischen Regeln der musica enchiriadis. Diese vielberedeten Regeln mittelalterlicher Harmonie befinden sich, eingehend erklärt und mit Beispielen erläutert, in den Kapiteln X—XIX der musica enchiriadis (G I p. 159—172), wo von den Symphonieen und dem Organum, jener oft besprochenen und miſsverstandenen Bezeichnung für die Harmonie, gehandelt wird.

Eine der ältesten theoretischen Nachrichten über die Harmonie befindet sich, wie schon erwähnt (S. 12 und 27), in einer Handschrift der alten Domkapitel-Bibliothek zu Köln, die im Jahre 1794, beim Einmarsch der Franzosen über den Rhein, nach Arnsberg in Westphalen geflüchtet, später nach Darmstadt gebracht und erst durch den Friedensvertrag des Jahres 1866 nach Köln zurückgekommen ist. Diese Handschrift enthält einen, von mir auch in dem Kölner Kodex der musica enchiriadis (T) und ebenso in der Handschrift zu Valenciennes (E), gefundenen kurzen Traktat über das Organum aus dem zehnten Jahrhundert, der offenbar früher verfaſst ist, als die musica enchiriadis, und ist beschrieben in dem von Jaffé und Wattenbach herausgegebenen trefflichen Katalog, welchem leider ein Inhaltsverzeichnis mangelt (Ecclesiae Metropolitanae Coloniensis codices manuscripti. descrips. Phil. Jaffé et Guil. Wattenbach. Berolini, Weidmann MDCCCLXXIV.) p. 16. Cod. LII (Darmst. 2047) membran. saec. IX. forma maxima foliorum 177, quorum prima 21 folia magnam partem deleta sunt. fol. 177 v. De diaphonia seu organo, manu saeculi X scripta. Comparent hic illic notae Tironianae.*)

---

*) Ein Abdruck befindet sich im Appendix (VII, p. 109): „Diaphoniam seu organum constat ex diatessaron symphonia naturaliter dirivari. Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio. Ergo ex hac conlatione una quidem principali lege producitur, ut in quartanis locis vox voci resultet, altera autem ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae coniungunt, videlicet ubi cola in finali rectore consistit (besser consistunt?) vel in lateralibus eius, id est in subsecundo ipsius aut in supersecundo. Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit, tertia quoque lex accedit, quatinus (,) ubi colon vel commatis positio ad finalem usque rectorem descendit seu in alium ex praedictis lateralibus suis (,) organum inferius descendere non possit quam

Der Traktat ist allem Anschein nach ein Fragment oder ein Versuch zu einer gröfseren Deduktion, und jedenfalls eine der Vorarbeiten über das Organum, die die musica enchiriadis voraussetzt. Er behandelt nur die Quarten mit den Ausnahmen, wie auch in der musica enchiriadis der praktische Teil mit den Quarten beginnt (Cap. XIII. G I p. 165). Dafs beide Stücke zusammenhängen, ersieht man aus dem Schlufs dieses Kapitels XIII (G p. 166: modesta . . . morositate cf. p. 188 b = Kölner Traktat p. 110, Zeile 5, wo das charakteristische Wort wiederkehrt. Siehe unten Anmerkung, letzte Zeile. Vergl. auch quartana collatione p. 167 a mit der Terminologie des Kölner Traktates; ferner Guido, microl. C. XVIII. G. II. p. 21 wegen der Quarten). Dabei ist es wichtig und bemerkenswert, dafs die Pariser Bearbeitung in der Handschrift 7202, die Gerbert I p. 165 Note anführt, gerade bei dem XIII. Kapitel abzuweichen beginnt und über das Organum kürzere und unklare Regeln aufstellt, wofür denn, wie auch in Florenz und Brügge, noch ein besonderer Traktat „De Organo" hinzugefügt wird. Auch der Kölner Traktat — man darf ihn wol einstweilen so nennen, weil er vielleicht die älteste, bisher bekannte Fassung enthält — ist schlecht stilisiert.

Der Name Organum wird jedenfalls ursprünglich von den aus Griechenland importierten und schon zu den Zeiten Karls des Grofsen gebrauchten hydraulischen Musikinstrumenten stammen (Eginhard translat. SS. Marcell. et Petri, Duchêsne t. 2. p. 652. Cap. 16), von denen ein venetianischer Priester, namens Georgius, in Aachen eines anfertigte (Hic est Georgius Veneticus, qui de patria sua ad Imperatorem venit et in Aquensi Palatio organum, quod graece hydraulica vocatur, mirifica arte composuit), dessen Klangwirkung nach Walfridus Strabon eine Frau in solche Ekstase versetzte, dafs sie starb, welches ferner die Kaiserin Judith zu spielen verstand, und von dem überhaupt bei vielen mittelalterlichen Schriftstellern die Rede ist. Isidorus (lib. 2. Orig. sive Etymolog. Cap. 20) sagte schon darüber: „Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem organum dicatur, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem Organum dicatur, magis ea vulgaris est consuetudo Graecorum." Später wurde dann das Wort auch für eine Messe oder für andere kirchlichen Officien gebraucht, wie es aus einigen Charten und Bullen hervorgeht. Das Nähere ist eingehend

---

in illum usque sonum, qui a finali rectore fuerit subsecundus. Unde fit ut plerumque hec lex tertia primae legi obviet et hoc obstante limite organum non semper quartanas regiones optineat. Preterea organum tres sibi sedes constituit, ut sit organum medium, organum superius, organum inferius. Medium vocatur organum, quod moratur circa finalem rectorem; organum superius, quod circa socialem eius superiorem, organum inferius, quod circa socialem eius inferiorem. Constant singula autem organa eodem legum iure. Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis tertiana et secundana etiam conlatione per quedam membra abusivum organum ponimus. Poscit autem semper organum diligenti et modesta morositate fieri et honestissime sacris canticis adhibetur."

in Du Canges Glossarium mediae et infimae latinitatis (Paris 1845. Tom. IV. p. 732 sq.) mitgeteilt.*)

Da das Organum bei den Messen und sonstigen gottesdienstlichen Handlungen als Begleitung der Gesänge diente, so bürgerte sich gewiſs sehr bald der Begriff für mehrstimmige Musik, erst für vokale und instrumentale Musik zusammen, dann auch für beides allein ein, und so gelangte man schlieſslich zur Bedeutung des Organums als Akkord oder Konsonanz überhaupt, wobei es sich wahrscheinlich anfangs nur um Zweiklänge (Diaphonia) handelte.

Johannes Cotton (XI. Jhrhdt.) ist der Erste, der eine Erklärung über das Wort in diesem Sinne gab. Er sagte (G. II. p. 263): „Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur: ita scilicet, ut altero rectam modulationem tenente alter per alienos sonos apte circueat et in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel per diapason conveniant. Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.“ Eine andere Erklärung findet sich dann noch später bei Johannes de Muris (XIV. Jhrhdt.) in den Sätzen (G. III. p. 240): „Dicitur autem organica (diaphonia) ab organo, quod est instrumentum canendi, quia in tali specie cantus multum laborat“ und ferner „Organica, ut dictum est, ab organo vocali nomen accepit, eo quod diversa organa diversimode resonent, quemadmodum et singuli homines singulas habent formas diversas. Organica nihil aliud est, quam dispar concordia cantus diversimode sibi occurentis.“ Hiermit scheint hinlänglich klargestellt, daſs man unter dem Organum eine Art der Harmonie verstanden und zu verstehen hat, die aber keineswegs eine Erfindung Hucbalds oder des Verfassers der musica enchiriadis ist, sondern längst bekannt und angewendet wurde, bevor das Handbuch seine Regeln aufstellte.**)

Schon in der Mitte des IX. Jahrhunderts führte der gelehrte Philosoph Scotus Erigena***) in seinem Werke „De divisione naturae“ zur Erklärung eines philosophischen Satzes vergleichsweise die Beschreibung des Organums an, worauf Coussemaker (hist. de l'harm. au moyen âge, p. 11) wol zuerst aufmerksam machte — eine Stelle, auf deren Bedeutung wiederholt hingewiesen werden muſs, da sie uns Aufschluſs über die gewiſs längst geübte Praxis giebt. Sie lautet: „.....

---

*) Die noch später an einigen Universitäten, beispielsweise Leipzig, übliche Titulierung der Professoren der Logik als „professores organi“ beruht auf der von Aristoteles eingeführten Bezeichnung der Methodik und Dialektik als ὄργανον ὀργανῶν.

**) Der Mönch von Angoulême berichtete in seiner Chronik (Anfang des IX. Jhrhdts.), wie sie in die päpstliche Kirche eingeführt wurde: „Similiter erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi.“ (Duchesne, Hist. Franc. script. coaetan. t. II. p. 75.)

***) Scotus Erigena ist nicht, wie in Mendels Konversationslexikon (V. S. 317) mitgeteilt wird, bei Gerbert (I. p. 21) abgedruckt, ein Irrtum, der offenbar aus der flüchtigen Verwechselung der Anmerkungen bei Coussemaker herrührt, sondern von Gale, Oxf. 1681, von Schlüter, Münster 1838, von Floſs, Paris 1853 herausgegeben worden. Deutsch mit Biographie von Strack, Berlin, 1872—76.

ut enim organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discrepantibus intensionis et remissionis proportionibus segregatae, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos, naturalem quamdam dulcedinem reddentibus."

Der Erste, welcher im Mittelalter von der Harmonie sprach, war, wie gesagt, Isidorus von Sevilla († 636), ein Schriftsteller, welcher allerdings wenig zuverlässig ist, zumeist unselbständig abschrieb, und das V. Kapitel des Cassiodorus „De artibus ac disciplinis liberal. Litterarum. De Musica" in vielen Punkten und auch mit Bezug auf die Harmonie zu erweitern suchte. Seine Erklärung der Symphonia (G I 21 l. 12) ist dem Cassiodorus (G I 16 l. 20) beinahe wörtlich entnommen. Die Harmonia erklärte er (G I p. 21) freier und erweiterter so: „Harmonica (musica) est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio." Ob er dabei die Harmonie in unserem Sinne verstand und die Theorie aus einer schon üblichen Praxis entnahm, bleibt zweifelhaft. Ihm folgten dann Aurelianus Reomensis mit der Erklärung (G I p. 35) „In harmonica (musica) quidem consideratio manet sonorum: uti scilicet graves soni acutis congruenter copulati compagem efficiant vocum", Remigius von Auxerre (Altisiodorensis), der Kommentator des Martianus Capella (IX. Jahrh.) mit der kurzen Definition (G I p. 64): „Harmonia est consonantia et coadunatio vocum" und Regino von Prüm (G I p. 234): „Concentus est similium vocum adunata societas: succentus vero est varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo", worauf denn der Verfasser der musica enchiriadis mit den bekannten Worten „Harmonia est diversarum vocum apta coadunatio etc." folgte.

Über die Bedeutung des Organums spricht sich der Verfasser der musica enchiriadis sehr klar aus. Er behandelt (G I p. 161 sqq.) zuerst die einfachen Konsonanzen der älteren Theorie,*) die Quarte, Quinte und Oktave und definiert die Konsonanz überhaupt so: „Symphonia est vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus", womit gleichzeitig eine Definition für alle damals gebräuchlichen Ausdrücke für Konsonanzen gegeben ist, deren es eine grofse Anzahl gab, wie Symphonia, Concentus, Concordia, Consonantia, Convenientia, Concinentia (bei Boethius), Discantus, Diaphonia**) (letzteres zweideutig

---

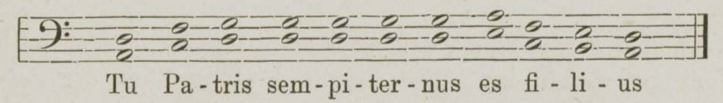
*) Es waren sechs Konsonanzen gestattet: „Quarum (symphoniarum) tres sunt simplices, diapason et diapente ac diatessaron. Tres sunt compositae, disdiapason, diapason et diapente, diapason ac diatessaron. (G I p. 184). Isidorus von Sevilla zählte nur 5 Konsonanzen, indem er die Oktave mit der Quarte ausliefs.

**) E. de Coussemaker unterscheidet in seinem Werke „L'art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles" (Paris MDCCCLXV. p. 18) die Diaphonie und den Discantus wie folgt: „Tandis que la diaphonie procédait par note contre note, sans rhythme musical autre que celui qui est inhérent au plain-chant, le déchant était une musique harmonique à rhythme déterminé, procedant par deux ou plusieurs notes contre une, dont la proportionnalité temporaire, d'abord vague et arbitraire, ne tarda pas à être réglée d'après des principes

gebraucht als gleichbedeutend mit Dissonanz oder mit discantus, déchant, Gegengesang). Hierauf werden (G I p. 162) die zusammengesetzten Konsonanzen, die Doppeloktave, die Oktave mit der Quinte oder mit der Quarte besprochen und mit Beispielen erläutert. Und dann geht der Verfasser im Kap. XIII (G I 165, nach den besseren Handschriften verändert), auf die Erklärung des Organums, das auch aus Konsonanzen (Symphonieen) besteht, aber nun Diaphonie heifst, über: „Nunc id, quod proprie Symphoniae dicuntur et sunt, id est, qualiter eaedem voces sese in unum canendo habeant, prosequamur. Haec namque est, quam Diaphoniam cantilenam vel assuete Organum nuncupamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono." Das heifst mit klaren deutschen Worten: Nun wollen wir das, was im engeren Sinne Symphonie heifst, weiter verfolgen, nämlich wie sich dieselben Stimmen beim Zusammen-Singen verhalten. Denn das ist es, was wir diaphonischen Gesang oder gewöhnlich Organum nennen. Diaphonie aber heifst sie, weil sie nicht in einförmigem Gesange, sondern in einträchtig verschiedenem Zusammenklange besteht. Auf diese ausdrückliche Bestimmung, dafs es sich um harmonische Akkorde handelt, folgen dann die berüchtigten Beispiele des Organums mit Quarten, Quinten und Oktaven, zunächst für die Quarten:

			es		
T		tris sempiternus /	\		
T	pa /		fi		
S	/		es	\ li	
T	Tu	tris sempiternus /	\		\ us.
T	pa /		fi		
T	/			\ li	
S	Tu				\ us.

was in unserer Notenschrift folgendermafsen aussehen würde:



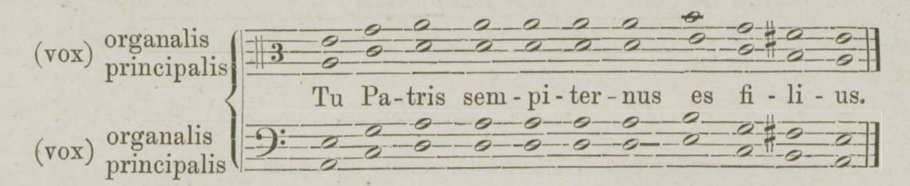
Ich habe dieses erste Beispiel der Einsiedeler Handschrift 79 (p 17) entnommen; doch dürften dort wol die Zeichen S T T T u. s. f. in ihrer Beziehung zu den Dasia-Noten verkehrt angewendet sein. Die Melodie beginnt gewifs mit A und die Oberstimme mit d. Demgemäfs müfste es heifsen T S T T u. s. f.

Hierauf folgen dann (G I 166) mit Hinzutreten der beiden anderen Stimmen als Quadruplum oder doppelzweistimmiges Organum die Beispiele mit Quarten, Quinten und Oktaven, die wol geeignet sind, unser Staunen zu erregen:

certains." Er setzt den „déchant" somit völlig gleich mit dem „cantus mensurabilis". Bei Isidorus von Sevilla war die Diaphonie noch gleichbedeutend mit Dissonanz (G I p. 21 Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae).

	T	es
	S	tris sempiternus / \
	T	pa / fi
	T	/ \ li
Organ.	T	Tu es \ us.
	S	tris sempiternus / \
	T	pa / fi
	T	/ es \ li
Princ.	T	Tu tris sempiternus / \ \ us.
	S	pa / fi
	T	/ \ li
Organ.	T	Tu es \ us.
	T	tris sempiternus / \
	S	pa / fi
	T	/ \ li
Princ.	T	Tu \ us.

Dieses zweite Beispiel, welches in den meisten Handschriften die Beischreibung der Töne und Halbtöne entbehrt, ist nach dem Münchener Kodex 18914 (O) mitgeteilt und bedarf jedenfalls auch einer Richtigstellung, wie sie Raymund Schlecht auch bereits vorgeschlagen hat (Monatshefte etc. VII, S. 81). Es ist darnach ein Ton wegzulassen und zwar der erste; das Tonverhältnis wird dann folgendes: TSTTT u. s. f., und das musikalische Monstrum lautet demgemäfs:

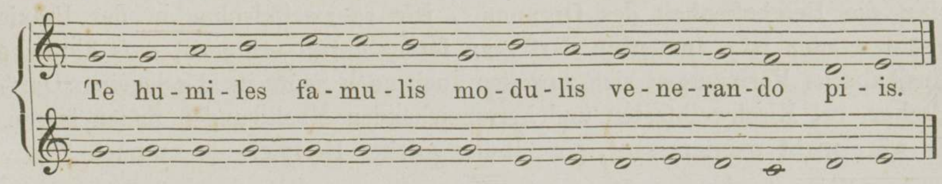


Ich bemerke aber ausdrücklich, dafs über diese Transkriptionen noch nicht das letzte Wort gesprochen ist. Eine endgiltige Feststellung der Beispiele wird hoffentlich die Neu-Ausgabe der musica enchiriadis enthalten.

Eingehender noch berichten über diese Art von „Symphonieen" die Scholien der musica enchiriadis (G I p. 185—90), wo für alle einzelnen Diaphonieen entsprechende Beispiele mit der Antiphona „Nos, qui vivimus, benedicimus Dominum ex hoc nunc et usque in seculum" gegeben werden. In denselben wird, wie in den obigen Beispielen, die Melodie als vox principalis oder einfach als principalis, die Begleitstimme als vox organalis oder einfach als organalis bezeichnet.

Es gab vornehmlich zweierlei Diaphonieen, die sich wiederum in eine Reihe von Unterarten teilten. Die erste dieser Diaphonieen mit ihren verschiedenen Unterarten war diejenige, in welcher der Gesang durch eine, zwei

oder drei Stimmen begleitet war, welche ihm in gleichmäfsigem Schritt entweder nach unten oder nach oben in der Oktave, der Quinte, der Quarte, der Doppeloktave, der Oktave mit der Quinte, der Oktave mit der Quarte folgten. Beispiele hierfür finden sich reichlich in dem zweiten Teil der Scholien, über die Symphonieen; sie sind von Raymund Schlecht übersetzt und ergänzt. Diesen entgegen giebt es aber auch eine zweite Art von Diaphonie, wie sie in den Kapiteln XVII und XVIII der musica enchiriadis erwähnt und durch Beispiele erläutert ist. Bei derselben handelt es sich nur um zwei Stimmen, um die Melodie und das Organum, und zwar nimmt hier das Organum eine ganz selbständige Stellung ein, indem es nicht mehr den gleichmäfsigen Schritt der betreffenden Symphonie mit der vox principalis macht, sondern ganz frei bald gleiche, bald entgegengesetzte Wege geht und somit neue Intervalle bildet. Das bezeichnendste Beispiel hierfür findet sich übersichtlicher als bei Schlecht von Coussemaker so übersetzt:



Hiermit war ein ganz bedeutender Fortschritt der mittelalterlichen Harmonie gemacht. Denn erst durch diese Neuerung konnte die auf die Dauer langweilige Gleichförmigkeit der Intervalle vermieden und der Reichtum der harmonischen Kombination angebahnt werden, wie die moderne Musik ihn ausbeutet.

Über das Organum hat sich begreiflicherweise manche Meinungsverschiedenheit, ja Streitigkeit erhoben, da es vielen modernen Musikern und Musikschriftstellern undenkbar schien, dafs solche Quintenfolgen, wie die musica enchiriadis sie aufweist, jemals in der menschlichen Gesellschaft vorgekommen sind. F. W. Riehl tat den denkwürdigen Ausspruch (A. Allg. Zeitg. 1852, Beilage S. 457), es würden sogar wolerzogene Hunde unseres aufgeklärten Säculi jene mönchische Erfindung nur mit entschiedenem Geheule begrüfsen. Der eifrigste Verteidiger der Meinung, dafs dieses verrufene Quintensingen überhaupt gar nicht stattgefunden habe, und dafs das Organum nur die nachahmende, nicht gleichzeitig tönende Begleitstimme zu der Grundstimme (vox principalis) gewesen sei — was er vornehmlich durch neuartige Deutung und Übersetzung verschiedener mittelalterlicher Termini technici (wie concentus, in unum canere, commixtio vocum*) etc.) darzulegen

*) Concentus sollte z. B. nach Oskar Paul melodische Folge heifsen, während es doch harmonischen Zusammenklang bedeutet und am besten mit Konsonanz übersetzt wird; in unum canere hiefs für ihn nicht zugleichsingen, sondern auf einerlei Art singen, obwol der Verfasser der musica enchiriadis selbst (G I 166 a) erklärt, wie er es verstanden haben will; und commixtio vocum, welches aus Aristoxenus μῖξις φθόγγων als Gegensatz

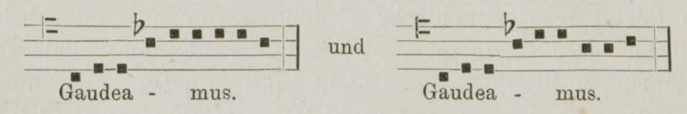
suchte — war Oskar Paul (Vergl. Wiener Recensionen und Mitteilungen über Theater und Musik. 1865. Nr. 25 und Geschichte des Klaviers. Leipzig, A. H. Payne. 1868. S. 234 u. f.). Doch konnte seine Meinung nicht durchdringen. Die Ausführungen Heinrich Bellermanns und E. Krügers (Allgem. Musikal. Zeitung 1870. V. Nr. 5. p. 35) haben zur Genüge festgestellt, dafs das Organum, wie es uns in der musica enchiriadis vorliegt, wirklich bestanden haben mufs,*) wie unbegreiflich es uns auch heute scheinen mag, dafs eine derartige Stimmführung jemals angehört oder gar schön gefunden werden konnte. Neuerdings hat Bellermann wiederum eine Entdeckung gemacht, welche für die Frage von Bedeutung ist. Er weist (Musikalisches Centralblatt, Rob. Seitz, Leipzig 1884. IV. Jhrg. Nr. 6 u. 7) auf eine interessante Stelle in dem von Ernst Voigt herausgegebenen Gedichte „Ysengrimus“ (Halle, Waisenhaus 1884) hin, welche von der mittelalterlichen Musik handelt, und erklärt aus den Worten der Nonne Salaura und dem Gesang der Wildschweine mit grofsem Scharfsinn die Beschaffenheit des Organums, wie es zweifelsohne in der Praxis geübt worden ist. Immerhin darf man ferner daran erinnern, dafs ähnliche musikalische Verirrungen sich zuweilen auch noch heute in abgelegenen Dorfkirchen, bei Kirchweihfesten und herumziehenden Musikbanden finden lassen. Es wäre nicht uninteressant, eine Reihe solcher Beispiele zu sammeln.**)

---

gegen δύο φθόγγων ἀμιξία (diaphonia, Dissonanz) übersetzt ist und durchweg als Mischung harmonischer Stimmen betrachtet wird, sollte plötzlich Mischung melodischer Stimmen bedeuten. Desgl. wollte Paul respondere durchweg mit antworten, statt entsprechen, invicem mit abwechselnd, statt gegenseitig, iungere mit beifügen und dann trennen statt mit verbinden übertragen.

*) Franco von Cöln (G III c. 2) bezeichnete sowol den discantus wie das organum als „diversorum cantuum consonantia.“

**) Einige nicht uninteressante Mitteilungen über das Organum und den Discantus (déchant) finden sich in Le Beufs „traité sur le chant ecclesiastique“ (p. 73 sq.). Le Beuf glaubt auf Grund eigener Erfahrung eine Erklärung gefunden zu haben und erzählt, wie er im Jahr 1724 in Autun bei einem Fest des heiligen Lazarus zugehört habe, dafs zwei Sänger die Melodie und zwei andere Sänger an bestimmten Stellen die Terz hinzugesungen hatten, z. B.



So beantwortet sich denn Le Beuf die Frage einfach: „Or qu'étoit-ce qu'organiser le Chant? C'étoit y insérer de tems en tems des accords à la tierce.“ Das Organum als solches bezeichnet er folgenderart: „Organum étoit le nom générique qui s'entendoit du cas où l'accord étoit simple; c'est-à-dire, lorsqu'il n'y avoit que deux voix chantant ensemble.“ Le Beuf hält so das einfache Organum für zweistimmigen Gesang, wie denn auch nach seiner Angabe in anderen Kirchen ein solches Singen in duplo singen genannt wurde, und sagt ausdrücklich, dafs dies im XII. Jahrh. und den vorhergegangenen unter Organum verstanden wurde. Über weitere Mehrstimmigkeit bemerkt er dann: „Si alors on vouloit triplum ou organum triplum, un troisième chantre Haute-contre chantoit à l'octave la partie du premier chantre; et si on vouloit du quadruplum ou organum

Wir müssen daran festhalten, dafs das Organum so bestanden hat, wie es in der musica enchiriadis enthalten und erklärt ist, und dafs gerade dies Werk es war, welches die längst in der Praxis eingebürgerten Bräuche in bestimmte Regeln setzte, die höchst wahrscheinlich allgemeine Geltung erlangten. Vielleicht verdankt das Buch gerade der Darlegung dieser für das Mittelalter so wichtigen ausführlichen Gesetze über die erlaubten harmonischen Zusammensetzungen seine grofse Verbreitung; in keinem anderen musiktheoretischen Traktate wenigstens wird dieses wichtige Kapitel so eingehend behandelt und durch Beispiele erläutert. Die musica enchiriadis war dafür im wahren Sinne des Wortes ein Hand- und Lehrbuch geworden, von der gröfsten Bedeutung nicht nur für die Zeitgenossen, sondern auch für die nächste Zukunft. Wesentliche Veränderungen treten denn auch sobald nicht auf.

Eine vor allem auffällige Tatsache ist diejenige, dafs zwischen den Lehren Guidos von Arezzo über die Diaphonie und denen der musica enchiriadis kaum ein nennenswerter Unterschied oder Fortschritt zu bemerken ist, trotzdem der Erstere von dem Vorzuge seiner Lehre gegen die Quintenparallelen der musica enchiriadis eine hohe Meinung hat und diese „hart“, seine Konsonanzen aber „weich“ nennt. Guido von Arezzo behandelt den Gegenstand im XVIII. und XIX. Kapitel des Micrologus, der einzigen Stelle, wo er über die Diaphonie, das ist über das Gesetz des Organums, spricht und erläuternde Beispiele beibringt. Er sagt: „Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant. Qua quidem ita utuntur, ut canenti semper chorda quarta succedat (G. II. 21)“ und giebt im Verlauf ganz ähnliche Beispiele, wie sie in der musica enchiriadis zu finden sind. Er stellt zwar einige Neuerungen auf, die er sich selbst zuzuschreiben scheint (superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis), verbietet die kleine Sekunde und die Quinte (ad quem semitonium et diapente non admittimus), hält aber die grofse Sekunde, die grofse Terz, die kleine Terz und die Quarte aufrecht (tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron accipimus) und zwar die kleine Terz als Intervall untergeordneter Gattung, die Quarte aber als ein solches der höheren (sed semiditonum in his infirmatum, diatessaron vero obtinet principatum). Wichtig erschien ihm nach Coussemaker, dafs das Organum niemals unter den dritten Ton C, wenn auf ihn der Schlufs eines Abschnittes trifft, oder wenn er zunächst dem Schlusse steht, herabsteigen

---

quadruplum, une Haute-contre chantoit à l'octave la partie du second chantre.“ Die Frage nach der wirklichen Beschaffenheit des Organum ist damit durchaus nicht gelöst, umsomehr, da die Beispiele, die Le Beuf mitteilt, gar nicht mit denen übereinstimmen, welche die musica enchiriadis in so reicher Anzahl enthält und die nicht an einzelnen Stellen (de temps en temps) sondern durchgängig auf allen Noten der Melodie zwei- oder mehrstimmig sind. Überhaupt hat Le Beuf offenbar keine eingehenderen Studien in den alten Handschriften gemacht.

durfte (a trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet). Doch dürfte es sich hier wol um den Tritus (der auf F steht) handeln. Guido hat somit nur der parallelen Bewegung in Quarten und Quinten ein wenig den Rücken gekehrt und durch das von ihm zuerst betonte Zusammentreffen (occursus) der Stimmen eine fliefsendere Stimmführung gelehrt. Sonst bringen seine Angaben und Beispiele durchaus nichts Anderes, als wie die Regeln der musica enchiriadis (cap. XVII) festgestellt hatten, und was die von ihm als süfser und angenehmer bezeichnete Art der Harmonieen angeht, so werden die Ohren von heutzutage in diesem Punkte nicht die geringste Besserung verspüren. Die Harmonieen jener Zeit, von deren „suavis concentus" (G I 166) und „honestissima cantionis suavitas" (G I 188) so gern gesprochen wird, bleiben für unseren Geschmack barbarisch, unausstehlich und widersinnig.

Erst in dem Jahrhundert nach Guido wurde ein nennenswerter Fortschritt der Harmonie gemacht, indem Johannes Cotto die Quarte und Quinte allerdings noch als privilegierte Konsonanzen, aber nicht mehr in ununterbrochener Folge verwendete und so das bisherige Organum aufgab. Zu Anfang des XII. Jahrhunderts begann dann die allgemeine Einführung des Doppelgesanges, des Discantus (déchant), in welchem der angepafsten Melodie grofse Wichtigkeit beigemessen wurde, sowie die Verwendung der Terzen als Konsonanzen, während die Sexten allerdings nach wie vor in dieser Theorie ausgeschlossen blieben.*) Das eigentümliche Festhalten des Mittelalters an den Konsonanzen der Oktave, Quinte und Quarte, als den einzig zulässigen, findet seine wahrscheinliche Erklärung, wie schon bemerkt, in einem Mifsverständnis, mit dem man die Definitionen der griechischen Theoretiker auffafste, worunter die mittelalterliche Musiktheorie Jahrhunderte hindurch zu leiden hatte.

Da nun Guido, dessen Micrologus um 1022 geschrieben sein soll, fast gar keinen Fortschritt in harmonischer und polyphoner Beziehung verrät, so darf man sich mit Recht fragen, ob es überhaupt möglich ist, dafs ein so grofser zeitlicher Zwischenraum zwischen seinem Werke und der musica enchiriadis liegen konnte, wo doch sozusagen die Anfangsgründe der mittelalterlichen Harmonie zu finden sind. Eine so gediegene, klare und übersichtliche Arbeit, wie die musica enchiriadis, wurde nicht von einem neunzigjährigen, schwerlich von einem sechzigjährigen Greise geschrieben, und wenn man demzufolge annähme, Hucbald, der 930, neunzig Jahre alt, starb, hätte den Traktat ca. 880 mit vierzig Jahren verfafst, so hätten wir einen Zwischenraum von ca. 150 Jahren, in welchem kein bemerkenswerter Fortschritt in der Entwickelung der Harmonie, der Musik und der Musikwissenschaft gemacht wäre. Und das ist undenkbar bei der rastlosen Geistesarbeit des X. und XI.

---

*) Die Einführung der Terzen und Sextenparallelen als Begleitung des Tenors durch organisierende Stimmen, der sogenannte Falso bordone oder Faux-Bourdon, ist ihrem Zeitalter nach noch nicht bestimmt.

Jahrhunderts. So bestätigt sich denn auch hier, dafs die musica enchiriadis viel später entstanden sein mufs, als bisher angenommen wurde.

Es ergiebt sich somit auch aus der Betrachtung des Werkes selbst, sowie aus einer Vergleichung desselben mit dem wirklich von Hucbald herrührenden Traktate „Harmonica institutio", dafs der Mönch von St. Amand keinenfalls der Verfasser der bedeutenden musica enchiriadis gewesen sein kann, und dafs ihm demzufolge alle Ehren, die dem Verfasser dieser hervorragenden musiktheoretischen Schrift gebühren, unverdient zugefallen sind und wieder genommen werden müssen.

IV. Schlufsbetrachtung.

Dafs somit die musica enchiriadis mit ihrer eigentümlichen Notenschrift und den wichtigen Mitteilungen über mittelalterliche Harmonie nicht von Hucbald herrührt, scheint hinlänglich festgestellt zu sein, und die Ansicht, dafs ihm allein das Buch „de musica" oder die „harmonica institutio" zuzuschreiben ist und alle anderen Werke genommen werden müssen, kann billigerweise zur Tatsache erhoben werden.*) Es fragt sich nun, wem das wichtige Buch zuzuerkennen ist, wem in der Folge der Ruhm des vielgebrauchten und folgereichen Werkes und des interessanten Versuches einer Notenschrift gebührt, wessen Namen von jetzt ab in unseren Musikgeschichten an Hucbalds Statt als Begründer und Förderer so wichtiger musikalischer Theorieen angeführt werden soll.

Man hat — wie oben erwiesen — im Laufe der Zeit schon einige andere Namen mit dem Buche in Verbindung gesetzt. Da wird als Verfasser der Musicus Enchiriades, ein Nogerus, ein Otgerus, ein Fortunatianus, vor allem aber der Cluniacenser Abt Oddo genannt.

Über den vielverbreiteten Irrtum, welchem zufolge ein Musiker namens Enchiriades der Verfasser war, wurde hinreichend geredet. (De la Fage brauchte im Inhaltsverzeichnis seiner Diphthérographie auch die Wortform Enchirias, vielleicht nach dem in Handschrift J enthaltenen Gedichte.) Es bleibt indefs übrig, das Wort „enchiriadis" zu erklären, dessen eigentümliche Bildung offenbar schon in alten Zeiten unverständlich war und deshalb so oft als die Genitivform eines Eigennamens aufgefafst wurde. In der Tat ist das Wort, adjektivisch genommen, unerklärlich genug und eines der schlimmsten Beispiele der mittelalterlichen Barbarisierung der lateinischen Sprache. Die Grundform bildet jedenfalls das bei den griechischen Klassikern gebrauchte Neutrum *ἐγχειρίδιον*, vom poetischen *ἐγχειρίδιος*, welches alles das bezeichnet, was man in der Hand hält, im besonderen auch eine leichte Handwaffe. Darnach finden wir im Mittelalter das Wort Enchiridion (Encheridion) mit dem Begriff eines Handbuches gebildet und verwertet, und zwar kommt diese Bildung

---

*) Als ich in Einsiedeln dem in diesen Fragen gewifs kompetenten Pater Anselm Schubiger die Ansicht mitteilte, erwiderte er mir, er habe auch schon daran gedacht, doch wisse er nicht, wem man denn die musica enchiriadis zuschreiben solle.

durchaus nicht selten vor.*). Das Wort erhielt sich auch noch im achtzehnten Jahrhundert (In Middelhill. Library of Sir Thomas Philipps, Baronet, bei Haenel p. 818 ist ein Enchiridion medicum saec. XVIII membr. angeführt), und in unserem Jahrhundert veröffentlichte C. W. Hufeland seine berühmte Anleitung zur medizinischen Praxis unter dem Titel Enchiridion medicum (Berlin, 1836). Dafs nun aus diesem Worte der Bearbeiter der Pariser Handschrift (A) eine Wortform „Inchiriadon“ herstellte — vielleicht, weil ihm das Wort „enchiriadis“ unverständlich war, während ihm eine Wortbildung „Enchiridion“ in Erinnerung stand — ist trotz aller Barbarei zu begreifen. Wie dagegen die Bildung Enchiriadis zu erklären ist, wird schwer mit Bestimmtheit aufzudecken sein. Sie widersprach offenbar selbst den an barbarische Ausdrücke sonst gewifs gewöhnten Ohren der mittelalterlichen Schriftsteller, wofür die mannigfache Verwechselung desselben als Eigennamen, Substantivum und Adjectivum spricht. Im Ganzen wird man nicht fehl gehen, wenn man die Bildung als adjektivisch annimmt, „enchiriadis“ der mittelgriechischen und neugriechischen Aussprache ($\eta = i$) gemäfs aus dem Griechischen ableitet, gleich ἐγχειϱιάδης, das η in ein langes i vertauscht und auf deutsch also für musica enchiriadis die Bezeichnung „Hand-Musikbuch“ oder „Musikbuch für den Handgebrauch“ festsetzt. Man stöfst hierbei allerdings bei den Scholien gleich auf neue Schwierigkeiten, da dieselben in der bei weitem gröfsten Mehrzahl der Handschriften mit „Scolica enchiriadis“ überschrieben sind, und gerade aus dieser Überschrift ursprünglich auf einen Eigennamen geschlossen worden sein mag, indem man „Scolica“ für einen Nominativus Pluralis und „enchiriadis“ für einen Genitivus Singularis ansah. Scolica mag eine entstellte Form für Scholia sein, ob es aber als Pluralis gedacht ist, bleibt fraglich. Man findet „Incipiunt scolica“ und „Incipit scolica“, welch letzteres aber auch wieder nichts beweist, da „incipit“ und „explicit“ formelhaft sind. Trotzdem bin ich nach meiner obigen Deduktion geneigt, das barbarische Wort als einen Nominativus Singularis anzunehmen und „Scolica enchiriadis“ mit „Handliche Übung“ zu übersetzen, indem ich der Meinung bleibe, dafs es ursprünglich nicht gleich „Scholia“ sondern gleich „schola“ gedacht werden mufs, wie denn auch in einer der ältesten Handschriften, derjenigen zu Valenciennes (S. 13), „Incipit scola“ steht und zwar auf einer ausradierten Stelle, die wol ähnlich lautete. Ebenso heifst es in der Kölner Handschrift (S. 27) „Scola Enchiriadis de musica“.

---

*) Ein Liber Enchiridion ad Laurentium des Augustinus befindet sich in dem Katalog des Klosters St. Amand (Sanderus a. a. O. I. p. 35); desgl. ebendaselbst p. 53: S. Augustini Enchiridion ad Laurentium de Spe et Charitate und im Kloster St. Martini zu Tournay (p. 94): Enchiridion Augustini. Ein Enchiridion de nominibus synonymis, metrice, rührt von Gavfridus de Trano, nach anderen von Matthaeus Vitedocinensis (Sand. II. p. 204) her. Ein Enchiridion Rufini enthielt der alte Bücherkatalog von Corbie (Delisle, Recherches etc. p. 66). Bekannt ist das zuerst 1518 erschienene Buch des Musiksammlers und Kantors an der Thomasschule zu Leipzig, Georg Rhau, Enchiridion musices, später utriusque musicae practicae, dem noch ein Enchiridion Musicae mensuralis folgte. Desgleichen ist Mettenleiters Enchiridion bekannt.

Die Hinweisung der Handschrift von Valenciennes auf einen Verfasser Namens Nogerus läſst sich nicht erklären. Dieser Name findet sich sonst nirgendwo wieder, und es wäre höchstens der Fall anzunehmen, daſs Nogerus statt Notgerus oder Notkerus gesetzt wurde. Sollte übrigens das Werk von einem Notker verfaſst sein, so würde wol kaum an Notker Balbulus (le Begue) zu denken sein, da er nie Abt war und schon 912 zu St. Gallen starb, also auch viel zu früh für diese Annahme lebte. Eher dürfte man schon an den Bischof Notger von Lüttich † 1008 (hist. litér. d. l. France VII. p. 208 ff.) erinnern, der ein Schwabe, Benediktiner, Schüler von Stavelot, Probst von St. Gallen war, im Jahre 972 auf Ebrachar als Bischof von Lüttich folgte, während der Minderjährigkeit Ottos III. als Regent Italien verwaltete, den Lütticher Schulen ihren Weltruf verschaffte und ein Freund des Geschichtsschreibers des Lütticher Bistums, Heriger (Gesta episcoporum Leodiensium ed. Köpke. M. G. SS. VII. 134), war, mit dem er sogar zusammen gearbeitet haben soll.

Über diesen Notker (Notkerus, Nothkerus, Notherus, Notherius, Notgerus, Nodgerus, Nocherus) von Lüttich handelt eingehend Joh. Chapeauville in den Gesta Pontificum Tungrensium, Trajectensium et Leodiensium (Leodii 1612. Tom I. Anselmi Can. Leod. p. 200—222. — Desgl. Mon. Germ. SS. VII. p. 203 sq.), wo über sein Leben sowol wie über seine vielseitige Tätigkeit manches Rühmenswerte gesagt wird. Das Kloster von Gembloux verehrte ihn sogar derart, daſs es ihn zum „pater et dominus“ erwählte, wie es Chapeauville p. 206 heiſst: „Monachis quoque religioni suae pacem debitam et laboribus consolationem ita diligenter providit, ut Gemblacensis ecclesia eum in patrem et dominum praeelegerit, melius sibi iudicans Leodiensi ecclesiae subiacere propter accomodatum praesidium, quam ad Regiam celsitudinem interpellandam, quae maioribus debetur negotiis, se supra se extendere.“ In des Folcuinus „Gesta Abbatum Leodiensium“ (M. G. SS. IV. p. 70) heiſst es über ihn: „Cuius animi dotes et virtutum summam si pergam dicere, quoniam adhuc superest, adulari videbor. Unum pro certo dicendum est, quod vir sit, in quem spiritus Dei donum singulare contulit veritatis et fidei.“ Verstreute Notizen über ihn finden sich auch sonst vielfach in den Gesta episcoporum Leodiensium (SS. VII. 134), in den Annales Leodienses (SS. IV.) in der Vita Balderici ep. Leod. (SS. IV.), bei dem Annalista Saxo (SS. VI.) etc. Aber trotz aller Vielseitigkeit — es wird auch ausdrücklich hervorgehoben, daſs er der Bibliothek groſse Beachtung widmete — läſst sich keine Andeutung entdecken, daſs er zu der musica enchiriadis in irgend welcher Beziehung steht.*)

Auch an einen Notkerus, abbas 971, von St. Gallen, † anno 975 nach

*) Vergl. über Notker auch „Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers, publiés par l'académie royale etc.“, Bruxelles 1850. t. XXIII. De l'instruction publique au moyen âge, VIIIe au XVIe siècle, par Charles Stallaert et Philippe van der Haeghen S. 45). Ferner P. Foullon, Historia Leodiensis 1736; F. Bouille, Hist. de la ville et pays de Liège, 1731.

den Annal. Santgall., darf erinnert werden, der der Zeit nach wol pafst und von dem in den allerdings unzuverlässigen „Ekkehardi IV. casus S. Galli“ (M. G. SS. II 75 sqq.) vielfach die Rede ist, ohne dafs sich aber die musica enchiriadis erwähnt findet. Desgleichen kann an Notker Labeo seu Teutonicus † 1022 (29. Juni) gedacht werden, der als der bedeutendste Lehrer in St. Gallen gerühmt wird, den erwähnten Ekkehard IV, welcher eine Anzahl metrischer Übungen, dictamina, für ihn verfertigt hat, unterrichtete, und durch verschiedene Übersetzungen bekannt ist. Ein von Jakob Grimm in einer Brüsseler Handschrift entdeckter Brief über verschiedene deutsche Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen, gewidmet an Bischof Heinrich von Sitten (Jakob Grimm, Kleinere Schriften. Berlin 1871, Ferd. Dümmler. V. S. 190.), giebt Zeugnis von seiner vielseitigen litterarischen Beschäftigung, die durch die Verschiedenartigkeit der Stoffwahl unser Staunen hervorrufen mufs. Er übertrug nach eigener Versicherung: 1. Boethius de consolatione. 2. Boethius de trinitate, nur teilweise. 3. Catos disticha de moribus. 4. Vergils bucolica. 5. Andria des Terenz. 6. Marcianus Capella. 7. Aristoteles' Categorien. 8. Aristoteles de interpretatione. 9. Eine Arithmetik, vermutlich die des Boethius. 10. den Psalter. 11. Hiob, erst zum dritten Teil vollendet, von denen leider nur drei Übersetzungen (1, 6, 10) erhalten sind. Notker Labeo könnte hiernach aber schwerlich in Frage kommen, da es unwahrscheinlich ist, dafs er Zeit gefunden hat, neben diesen Arbeiten auch selbständige Werke zu verfassen. Da der Brief kurze Zeit vor seinem Tode geschrieben sein wird, hätte er solche überdies auch angeführt. Trittenheim zählte übrigens ein Werk „de musica et symphonia“ — offenbar die musica enchiriadis — als von dem Notker Teutonicus herrührend auf (de scriptor. eccles. Col. MDXLVI. p. 112) — vielleicht nach Einsicht der Handschriften zu Valenciennes und Brüssel oder wahrscheinlicher direkt auf Sigeberts Notiz hin (de script. eccles. cap. 108) —, und Conrad Gessner (Biblioth. universalis. Tiguri 1583 fol. p. 6372) tut dasselbe. In dieselbe Zeit gehört ferner der gelehrte Arzt und Maler Notker, mit dem Beinamen Pfefferkorn (peperis granum), den Otto I. mit seinem Sohne im Jahre 972 im Kloster St. Gallen besuchte, bei welcher Gelegenheit der junge Otto die besten Bücher aus der dortigen Bibliothek fortnahm.

Was ferner den Abt Otgerus angeht, der nach den Handschriften von Valenciennes (spätere Inschrift) und Brüssel, die aus Gembloux stammt, das Werk verfafst haben soll, so läfst sich auch hier keine bestimmte Angabe machen.

Unter den Äbten des Klosters Gembloux, welches nach Sigebert*) um das Jahr 921 gegründet wurde, gab es keinen Otgerus, wol aber einen Olbert

*) Chron. fol. 38 v: „hoc tempore clarebat inter nobiles Lotharingiae sanctus pater noster Guicbertus, qui nostrum Gemmelacense scilicet coenobium fundavit.“ Der Abt Heriwardus † 991 ward durch einen Lütticher Bischof geweiht und war ein Bruder Erluins, der aus dem Coenobium S. Michaëlis Archangeli de periculo maris stammte. Ausführ-

(Olpert) von Gembloux (1012—1048), der Bücher schrieb, die dortige Bibliothek beschenkte, Gesänge verfafste und Musik lehrte (Sigebert Chron. ad annum 1012: Olbertus nostrae Gemmelacensis scilicet ecclesiae ordinatur abbas etc.; M. G. SS. VI. p. 355). Durch Umsetzung der Buchstaben könnte aus diesem Namen im XII. Jahrhundert allenfalls ein Otgerus entstanden sein, da die Inschrift in Valenciennes und Brüssel ja aus diesem Jahrhundert stammt. Aber irgendwelche Anhaltspunkte lassen sich dafür nicht finden.

Ein Otgerus war Bischof in Speier. Annalista Saxo (M. G. SS. VI. p. 615) giebt über diesen Otgerus Spirensis, episcopus ad an. 961, spärliche Nachrichten. Derselbe folgte auf Godefridus (Eodem anno Godefridus Spirensis episcopus obiit; cui Otgerus successit), brachte auf Geheifs des Kaisers Otto, den er nach Italien begleitet hatte, 963 von dort den Leib des heiligen Gerontius nach Magdeburg, wo er vom Bischof Bernhard von Halberstadt voller Ehren empfangen wurde, geriet 964 in Gefangenschaft des Johannes Octavianus, in welcher er gegeifselt, aber wieder entlassen wurde (p. 617) und blieb in Rom (p. 618). Eine vita Otgeri soll sich in einer Papierhandschrift des XV. Jahrhunderts der Universitätsbibliothek zu Groningen erhalten haben. Sonst findet sich kein Otgerus, den man mit unserer Frage in Berührung bringen könnte.

Doch will ich nicht vergessen, an einen Ogo (Ugo, Uhogo, Huogo, Hugo) zu erinnern, der nach den Annales S. Maximini Trevirensis (M. G. SS. IV. p. 6) im Jahre 934 Abt wurde und 947 (p. 16) als Bischof von Lüttich starb. Ein Ogo oder Hogo, der (p. 7) im Jahre 987 verschied, scheint ein anderer gewesen zu sein und würde der Zeit nach besser passen.

Dafs die musica enchiriadis mit einem Autor namens Fortunatianus nicht in Zusammenhang steht und dafs es sich hierbei nur um den Irrtum eines Schreibers handeln kann, wurde schon gesagt. Desgleichen wurde der Beweis geliefert, dafs der heilige Oddo von Clugny schwerlich Teil an dem Werke hat (S. 35).

Es ist allerdings verlockend, das Buch diesem Oddo (Abt in Clugny 927—942) zuzuschreiben. Doch wird man aufser vereinzelten Notizen ebensowenig vollgiltige Beweise für ihn finden, wie für Hucbald. Seine beiden ihm nahestehenden und eingehenden Biographen Johannes, der mit ihm in Italien war, und Odilo sagen gar nichts darüber; andere Schriften oder Briefe über ihn und von ihm (Surius a. a. O. p. 262) wissen nichts davon; die Handschriften und historischen Traditionen widersprechen der Annahme, und das wenige zuverlässig Erscheinende ist bei näherer Betrachtung auch sehr fraglich.

---

liches über die Geschichte, Bibliothek, Abtreihe u. s. w. in Gembloux enthält „Antonii Sanderi Chorographia sacra Brabantiae sive celebrium aliquot in ea provincia Ecclesiarum et Coenobiorum descriptio. Bruxellae 1659. Tom. I. Gemblacum oppidum et abbatia.“

Nach Sanderus (a. a. O. II. S. 60) gab es in der Bibliotheca Corsendoncana (Corsendoncq), auf Grund des 1633 durch Johannes Hogbergius gefertigten Kataloges eine Handschrift: „Vita Odonis Musici, incipit: Anno Arnulphi Imperatoris“, deren Kenntnis (Arnulph starb 899) vielleicht interessant für die Feststellung wäre, dafs Oddo das Buch nicht geschrieben hat.

Über einen anderen Oddo läfst sich ebensowenig etwas finden, wie viel man auch darnach suchen mag. Nur bei Fabricius findet sich noch ein Hinweis auf einen Odo, der aber viel zu spät gelebt hat und offenbar mit dem Verfasser des bekannten Dialogs verwechselt worden ist.*) Verwechselungen waren in dieser Materie überhaupt immer an der Tagesordnung. Hat doch Possevinus den Micrologus des Guido mit dem Micrologus de ecclesiasticis observationibus seu de missa rite celebranda konfundiert.

Es bleibt also noch festzustellen, wie die Pariser Bearbeitung der musica enchiriadis (7202) und nach ihr diejenige in Florenz die Inschrift eines Uchubaldus, welche soviele irrige Ansichten nach sich zog, erhalten hat. Und dafür glaube ich die richtige Erklärung gefunden zu haben, vorausgesetzt, dafs die Wortbildung Uchubaldus wirklich dem Namen Hucbaldus gleichkommt. Wenn man nämlich den Mönch Hucbald von St. Amand, für dessen Verfasserschaft sich kein einziges begründetes Anzeichen findet, vollständig aufser Acht läfst, so wird man zu einem ganz anderen Resultate gelangen, indem man sich nach einem anderen Inhaber desselben Namens umsieht. Auf diese Weise wird man aller Wahrscheinlichkeit nach auf die richtige Fährte gelangen und einen anderen Hucbald, wenn auch indirekt, mit der musica enchiriadis in Berührung setzen können.

Vor Abschlufs des zehnten Jahrhunderts war an der durch Remigius von Auxerre wiederhergestellten Schule von Paris, die von da ab den Titel Universität trug, ein Hubald oder Hubold als berühmter Lehrer tätig. Er war ursprünglich Canonicus der Kirche von Lüttich, gieng von dort nach Paris, widmete sich vor allem den Domherren von Sainte-Geneviève und bildete viele Schüler aus, war auch später eine Zeit lang (Wattenbach, deutsche Geschichtsquellen I. 308 u. II. 153) unter Notkers Nachfolger, Balderich II. (1008—1018), in Prag tätig, wohin er mit einer Botschaft betraut worden war. Da er als Jüngling — wie erzählt wird — seine Kirche ohne Vorwissen seines Bischofs Notker zu Gunsten von Paris verlassen hatte, mufste er nach Lüttich zurück, durfte aber bald darauf, als seine Pariser Schüler darum baten, Hubald möchte doch jährlich einen Monat wenigstens bei ihnen zum Unterrichtgeben zubringen, wiederum nach Paris zurückkehren. Er ist oft mit dem Mönch von St. Amand verwechselt worden, und noch die gewissenhaften Verfasser

*) Fabricius a. a. O. V. p. 159. Odo ex abbate Belliprati Abbas Morimundensis in dioecesi Galliae Lingonensi etc. † 1161. Liber de tribus hierarchiis et de tribus gradibus, quibus per eas pervenitur ad Salutem: et Enchiridion seu dialogus inter magistrum et discipulum cum Micrologo artis Musices. Manuscripta teste Labbeo, quibus adde tractatum de translatione.

der „Histoire litéraire de la France“ (a. a. O. VI. 33), die fleifsigen Benediktiner der Congregation von S. Maur, sind sich nicht immer klar über die beiden Persönlichkeiten.

Ausführlicheres über diesen Hubald befindet sich (nach den Angaben des Anselmus gesta episcop. Leod. M. G. SS. VII. p. 205 ff.; desgl. bei Chapeauville a. a. O. I. p. 218) in Dom. Edmundi Martene et Ursin Durand, Veterum Scriptorum et Monumentorum etc. amplissima Collectio (Parisiis MDCCXXIX. Tom. IV.) in den Gesta Episcoporum Leodiensium (p. 865). „Quid dicam“ — sagt Anselmus — „de Hubaldo, qui dum adolescentulus a scholari disciplina hinc aufugisset, Parisius venit, canonicis sanctae Genovefae virginis adhaesit, in brevi multos scholarium instruxit?“ Ferner „digressusque inde . . . . studii et moralitatis nonnulla ibidem reliquit vestigia“. Von seinem Lehrer Notker heifst es dann weiter, dafs er viele so tüchtige Schüler hinterlassen habe: „Multi praeterea sub tanto patre enutriti, religione et studiis liberalibus diversa illustravere loca etc.“ und schliefslich: „Multosque consilii et bonarum artium studiis informatos, vitae et moralitatis suae imitatores reliquit, quos qui videre, notitia discipulorum de magistri elegantia nequaquam sinit dubitare.“

Desgleichen behandelt diesen Hubald Johannes Launoius (opera omnia, Coloniae Allobrogum. MDCCXXXII. Tom. IV. Pars I. p. 63) unter den Certiora Scholae Parisiensis exordia im zweiten Bande de gestis Pontificum Leodiensium. Launoius sagt, ähnlich wie Anselmus: „Hucboldus, sicut fert inscriptio vetus posita in Ecclesia Sancti Joannis Baptistae Leodiensis, dum adolescentulus e scholari disciplina confugisset Parisius, Sanctae Genovefae Canonicis adhaesit, tempore Roberti Regis Francorum, et in brevi multarum scholarum instructor fuit, ubi cum aliquandiu a domino Notgero Leodiensi Episcopo ignoraretur, tandem canonica Episcopalis sententiae executione compulsus est redire, pluribus ibi relictis studiorum ac moralitatis insignibus.“

Es ist hiernach nicht ausgeschlossen, wenn auch nicht zu beweisen, dafs der Kopist der Pariser Handschrift Nr. 7202 (A) dieses Werk dem in Paris wolbekannten Lehrer Hubald zuschrieb, dessen Beschäftigung mit den „studia liberalia“ und „bonae artes“ ja ausdrücklich von dem zuverlässigen Anselmus (ca. 1050), der den Bischof Notker († 10. April 1008) und wol auch den Hubald noch gekannt zu haben scheint (Quorum nonnullos nos vidisse meminimus a. a. O. p. 206), erwähnt wird.*) Die Zeit würde auch besser dem Inhalte entsprechen, da es sich offenbar um die Zeit Roberts II. von Frankreich handelt (996—1031). Dafs Guido von Arezzo gegen das Jahr 1022 das Werk dem Oddo zuschrieb, beweist nichts gegen diese Annahme.

Es erklärt sich dann auch leicht die Bezeichnung des Hubald oder Uchubaldus als Francigena seitens des Kopisten. Nach Du Cange (Glossa-

*) Vergl. August Potthast, Bibl. hist. medii aevi. Wegweiser durch die Geschichtswerke des europ. Mittelalters 375—1500. Berlin, Hugo Kastner & Cie, 1862. S. 145.

rium mediae et infimae Latinitatis. Paris, 1843. p. 395) hiefsen bei den Engländern und Italiern alle Fremden, ob bekannt ob unbekannt, Francigenae, ebenso bei den Deutschen und Belgiern die Nachkommen von Franken, die ihre Sprache nicht recht kannten, und Johan. Nic. de Hontheim (Hist. Trevir. ad. gloss. Caesar. Heisterbac. tom. I pag. 664. col. 2) sagt: „Francigena enim fuit, qui scripsit librum antiquum et multa barbara nomina in eo posuit secundum Gallicum." Der Kopist sah demnach viele Worte in dem musikalischen Handbuch für barbarisch an, wie es ja in der Tat die Überschrift „musica enchiriadis" gleich war, und nannte den Verfasser derselben darnach einen Fremden, einen Francigena, der offenbar auch das barbarische Wort Inchiriadon eingeführt hatte. Man könnte daraus nun schliefsen, dafs dieser Hucbald auch in der Tat kein Franke sondern, vielleicht wie sein Bischof Notker in Lüttich, von deutscher Herkunft war, und, sofern der Bischof Notker die musica enchiriadis, wie die Handschrift in Valenciennes andeutet, verfafst haben sollte, als dessen Canonicus dieselbe nach Paris brachte und dort lehrte. Freilich wird damit wieder die Herkunft der Handschrift aus einem Kloster am Meer (Ter Duyn), wovon S. 4 die Rede war, in Frage gestellt.

Sollte aber der Bischof Notker von Lüttich keinen Teil an der musica enchiriadis haben, so wäre immer noch die Annahme gerechtfertigt, dafs der aus Lüttich stammende Pariser Lehrer Hubald die anonym erschienene musica enchiriadis zum Gebrauche für seine Schüler bearbeitete — sie ist ja von den sonst bekannten Handschriften verschieden — und dafs daraufhin ein Kopist oder Schüler, welcher vielleicht in einem Kloster am Meer (Ter Duyn) ansässig wurde, sich berechtigt glaubte, das Werk dem „Uchubaldus Francigena" zuzuschreiben. Da die Pariser Handschrift aus dem XI. Jahrhundert stammt, so ist die Möglichkeit vorhanden. Vielleicht rührt auch der in dieser Handschrift sich an die musica enchiriadis anschliefsende interessante Traktat „De organo", der sonst nur noch in den auf den Pariser Kodex zurückzuführenden Florentiner und Brügger Handschriften vorkommt, direkt von diesem Pariser Lehrer Hubald her; der Verfasser desselben ist offenbar tief in den Geist der musica enchiriadis eingedrungen. Jedoch sind alles dies Hypothesen, die nicht zu beweisen sind, aber immerhin mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben, als die Verfasserschaft des Hucbald von St. Amand, welche wir ein für alle mal mit Bestimmtheit zurückweisen können und müssen.

Der Name Hucbaldus kommt aufserdem noch häufiger zur gleichen Zeit vor. Im Jahre 937 der Annales Flodoardi M. G. SS. III. p. 384 (und ebenso Flodoardus, Hist. Rem. II. 10.) erwähnt der Annalist „quendam Orbacensis coenobii monachum nomine Hucbaldum". Einen anderen Hubaldus „Bonefatii pater" finden wir um das Jahr 889 in Leudprandi Antapodosis Lib. I. 21. (SS. III. p. 281) genannt, der ferner in Panegyricus Berengarii Lib. II. v. 37 (SS. IV. p. 197) wiederkehrt. Ferner gab es einen Hucboldus abba S. Germani, wie die Annales Sancti Germani Parisiensis ihn für das Jahr 890 (SS. III. p. 167)

anführen. Hinwiederum wird in Gerhards Leben des heil. Ondalricus (SS. IV, p. 385) im Jahre 890 als Vater des Ondalricus ein Ritter (Comes) Hupaldus genannt, der mit Dietpirch verheiratet wai und dessen Sohn wieder einen Sohn namens Hupaldus (a. a. O. p. 410) hatte.

Ein Bischof Hubaldus von Cremona wird in einer Charta concordiae vom Jahr 1004 erwähnt, die Muratorius (a. a. O. II. p. 421) abdruckt. Ob ein gewisser Hucbaldus Notarius, von dem Unterschriften im Kloster St. Amand vorhanden waren (Mabill. Annal. III. p. 322), mit dem unseren übereinstimmt, ist nicht erwiesen, aber wahrscheinlich.

Die meiste Wahrscheinlichkeit hat sohin die Behauptung, dafs die musica enchiriadis von vornherein anonym erschienen ist und blieb, und dafs man sich späterhin vergeblich bemühte, ihren Verfasser zu entdecken.

Eine solche Anonymität steht keineswegs vereinzelt da. Man braucht nur an das berühmte Erbauungsbuch von der Nachfolge Christi (De imitatione Christi) zu erinnern, das im Jahre 1415 ohne Angabe des Verfassers erschien und später dem Thomas a Kempis zugeschrieben wurde, ohne dafs diese Annahme bis auf den heutigen Tag vollständig begründet und berechtigt ist. Aber auch zur Zeit der musica enchiriadis und in derselben Materie war die Anonymität nichts Ungewöhnliches. Die gleichfalls inhaltlich viel gebrauchte und verwertete Monochordanleitung „Cita et vera divisio Monochordi“, welche Gerbert fälschlich zweimal mitteilt, einmal bei den Hucbaldschen Schriften und einmal bei denjenigen des Bernelinus, während ihr Verfasser (vergl. W. Brambach, Musiklitteratur, p. 14) durchweg unbekannt blieb, war von Anfang an anonym. Auffallend ist, dafs dieser Traktat in der Brüsseler und in der Ambrosianer Handschrift mit der musica enchiriadis zusammen auftritt. Die wichtige und verbreitete Schrift, welche nicht lange vor Berno entstanden sein kann, war dem gelehrten Berno, der sie sehr hoch schätzte und einen authentischen Autor derselben gewifs genannt haben würde, dem Verfasser nach unbekannt. Er sagt (G I p. 78): „Ex hoc namque colligitur, quam veridicam super his quidam sapiens proferat sententiam“ und citiert dann aus der Schrift. Die Nachfolger Bernos benutzten eine vorguidonische Abhandlung (W. Brambach, Tonsystem etc., p. 35), die auffallender Weise auch unbekannten Ursprungs war.

Wir haben also bis auf weiteres keinen neuen Namen in die Musikgeschichte einzuführen und müssen die musica enchiriadis für die Folge als das Werk eines Anonymus bezeichnen, während die harmonica institutio für alle Zeiten als von Hucbald verfafst gelten kann.

Diese wichtige neue Anschauung über die musica enchiriadis löst vor allem das Rätsel, dafs um das Jahr 900 eine ausgebildete, selbständige Theorie über das Tonsystem, die Tonarten und die Polyphonie existiert haben soll, während wir die Schriftsteller des neunten und vom Anfange des zehnten

Jahrhunderts, wie Aurelianus, Remigius Altisiodorensis, Regino und Hucbald in seiner echten Schrift nur unsichere Versuche anstellen sehen. Selbständigkeit finden wir in den Arbeiten auf musiktheoretischem Gebiete erst, nachdem die Gelehrten sich von Boethius zu emancipieren wufsten, d. h. seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts. Es sind damals in einer merkwürdigen Bewegung und Gährung auf dem Gebiete der Musiktheorie anonyme Traktate, wie die eben erwähnte „Cita et vera divisio Monochordi", die sogenannten Oddonischen Schriften, erschienen, die mit dem abstrakten Gelehrtenwesen aufräumten und die Praxis zur Geltung brachten. Diese Traktate haben die Köpfe geklärt und die Erfolge Guidos und Hermanns vorbereitet, eigentlich erst möglich gemacht. Letzterer tritt allerdings etwas zurück, weil seine Erfolge nur theoretisch, aber als solche bedeutend sind.

In diesen Kampf der Geister gegen Ende des zehnten Jahrhunderts rückt nun der anonyme Verfasser der musica enchiriadis ein, eines Werkes, welches früher als unbegreifliches Unikum, fast dreiviertel Jahrhundert aufser aller Beziehung, dastand. Dieser grofse, leider unbekannte Theoretiker hat hauptsächlich bewirkt: 1) eine klare Einsicht in den Bau des Tonsystems und eine sichere Handhabung desselben; 2) eine verständnisvolle Erschliefsung der Quarten- und Quintengattung im Bau der Melodie (der Tonarten); 3) eine genaue Erörterung und Benutzung der Polyphonie. Auf letzterem Gebiete hat die Schrift ein so ausgebildetes System, dafs man wieder Vorarbeiten voraussetzen mufs, und eine solche findet sich in dem Stück über das Organum, dessen älteste Abschrift in der Handschrift der alten Dom-Kapitel-Bibliothek zu Köln erhalten ist. Die Zeit, in welcher die musica enchiriadis, deren älteste Handschrift noch nicht gefunden ist, abgefafst wurde, mufs also für die Folge frühestens in das dritte Viertel des zehnten Jahrhunderts verlegt werden.

Register.

Tafel A.

1. Cod. Vindob. 51. p. 42ª (1 Col.)

Maxima symphoniarū & uocū ē unitas; De notis en-
Miror quatuor fecisse q̊sdā signa uocib; chiriadis.
Quasi q̄ntę sint eedē quarū quedā dissonant. Vt. B. q̄
Queda quāuis sint affines n̄ pfecte consonant. F.
GRAVES FINALES Superiores Excellen
Itē gamma de nouenis passib; quos diximus Itē de diuisioib;
Sic primā p̄mus passus. sic dat quartā tercius.
Primā q̄ntus. quartā sextus. Primā rursus septimus. (etc.)

2. Cod. Durl. 36 t. fol. 69 v.

De notis enchiriadis.
De monochordi mensura. Miror q̄tuor fecisse q̄sdā signa uocib;.
Gāma grecū q̄dā posuit ante p̄mā litterā. Quasi q̄nte sint eędē. quarū q̄dā dissonant.
Graues A q̄ passib; partit nouē tota linea. Q uędā quāuis sint affines. n̄ pfecte consonant.
Vbi primus passus finit. pma erat littera. A B C D E F G A B C D E
Finales Modo simili a pma passu fiant totidē.
Superiores Et sic ꝑ loc̄ patet supdicto ordine.
Quā ꝯcordiā sonoꝝ tonū dicunt musici.
Excellentes Rursū totā gāmę chordā diuide p̄ q̄tuor.
Tercia ofesti canit. scdę uicinior
Tantillū duob; tonis plus ē diatesseron.

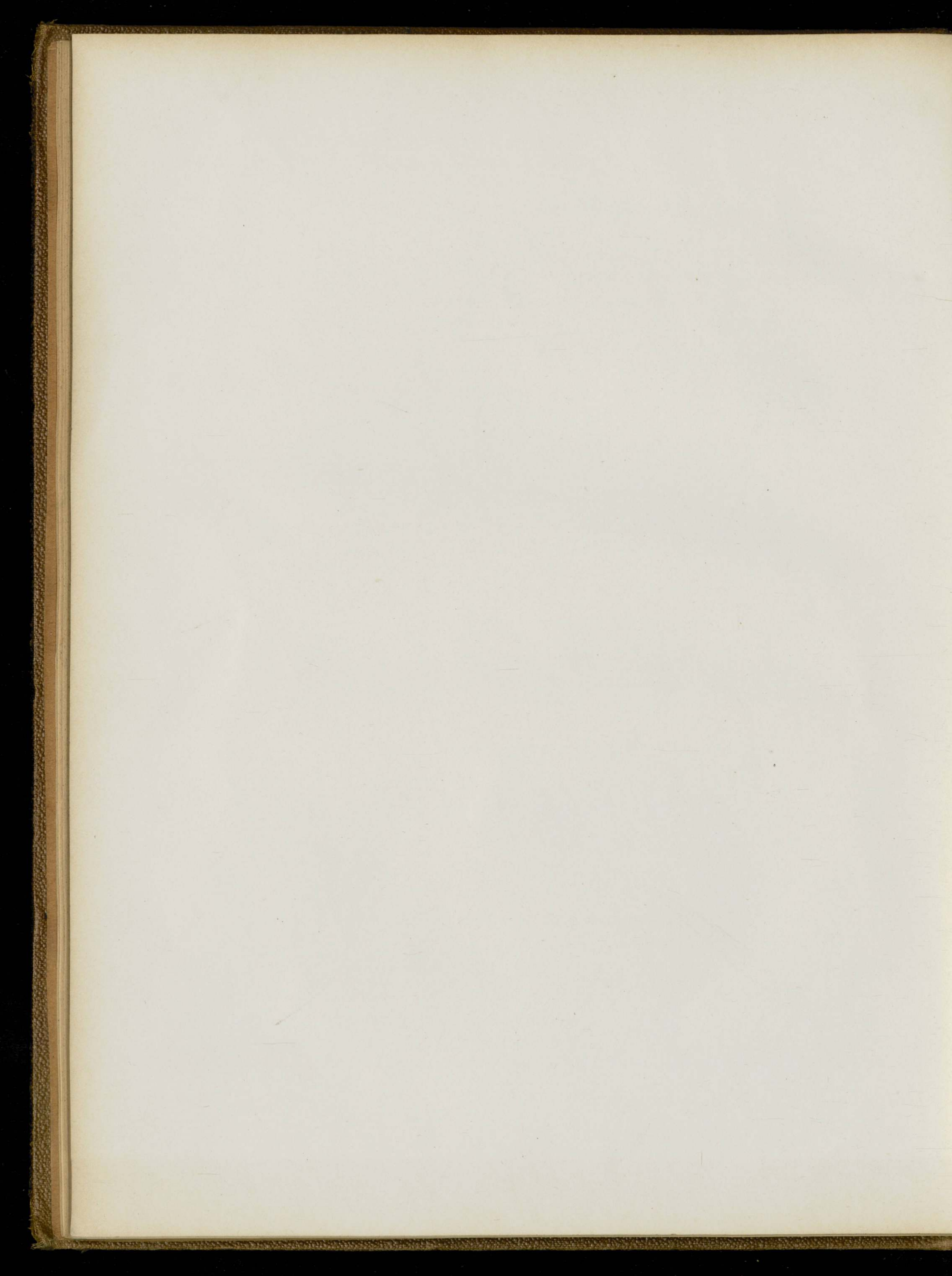
3. Cod. lat. monac. 14272 fol. 155 r.

GRAVES / FINALES / SVPIORES / EXCELLENTES /

4. Cod. B. V. Einsidl. 79. p. 2. (Senkrecht von unten nach oben zu lesen.)

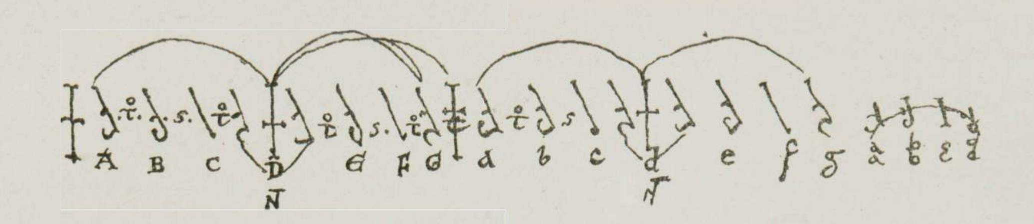
Graues. Finales. Superiores Excellentes

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.



Tafel B.

5. Cod. B.V. Einsidl. 79 p. 29. (Senkrecht von unten nach oben zu lesen.)



6. Cod. lat. monac. 18937 fol. 295.

menos · hyparon · hypaton hypaton · meson · paremeson · nosmeson

Pstäbano ypate Parbypa Lycbanos ypate · Parby Lycba Mese

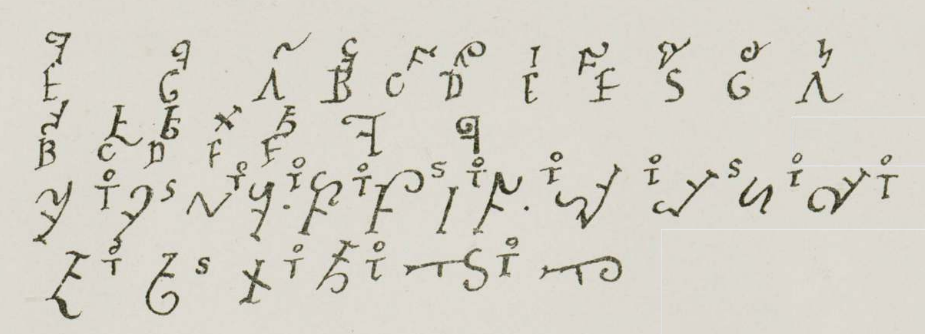
F G A B C D E F

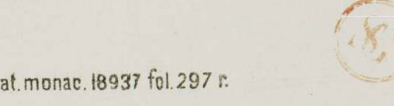
diezeugm̄ diezeugm̄ · zeugm̄ boleon ypboleon boleon ·

Synemenon Paramese · Trite · Paranete Netedie Trite yp Paranete Nete yp

S G A B C D E F

7. Cod. lat. monac. 27300 fol. 44 v.





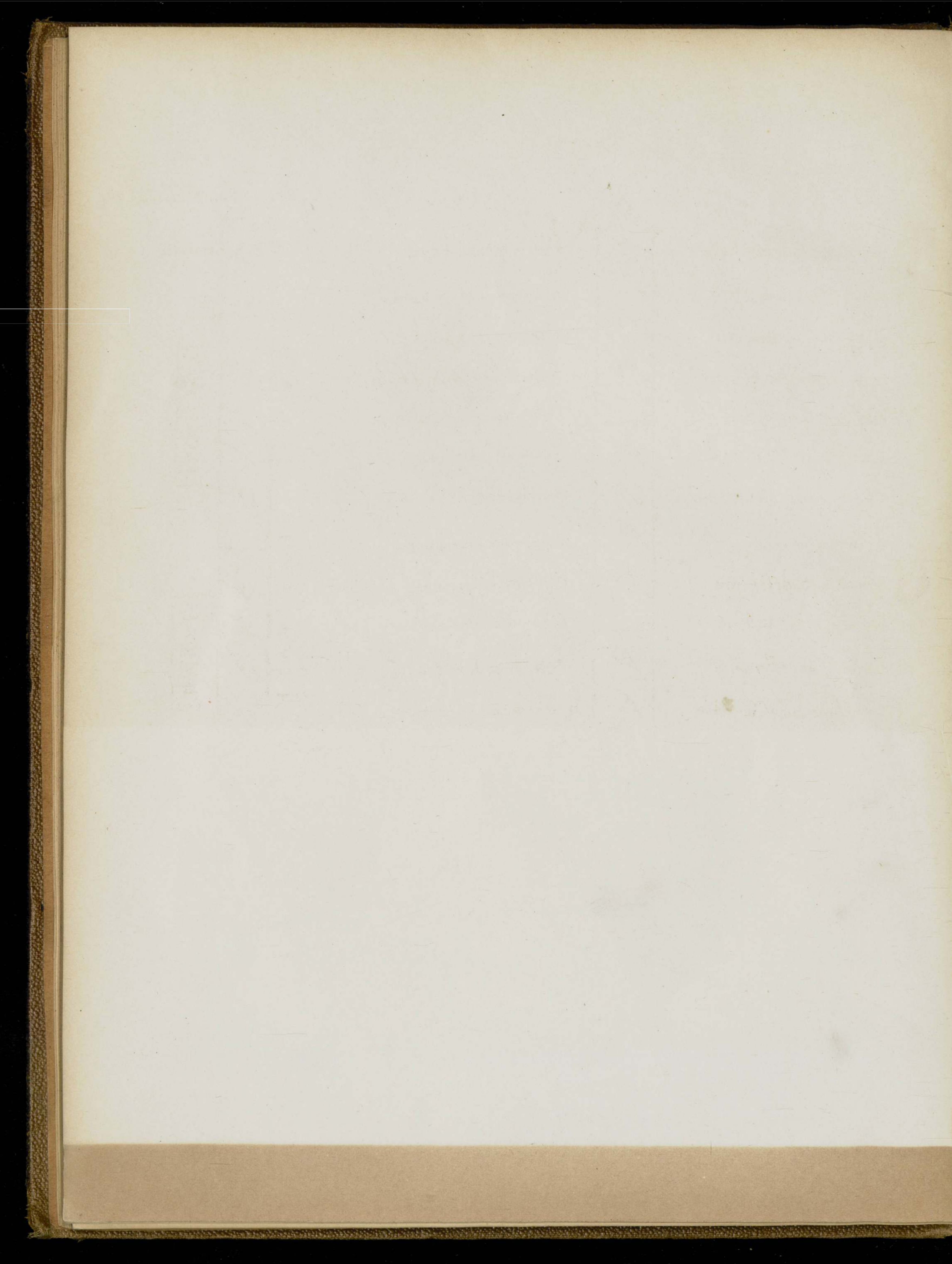
8. Cod. lat. monac. 18937 fol. 297 r.

Quintus primo · B

C I D E F SYNEM G

A B C D E F

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.



Horum continua multipli
catione . sonorum infini
tas texitur . et tam diu
quaternis . quaterni
eiusdem conditionis
succedunt . donec uel
ascendendo . uel descenden
do deficiant . ita ;

Verum haec descripti
ungula ostendit . siue
sursum . siue uersum . sonos
in ordine ducas . usque inde
fectum uocis huiusmodi
uelut tetrachordarum
successio non cessabit ;

Horum etiam quattuor sono
rum uirtus . octo modo
rum potestatem creat !
Ut postea suo loco dicetur ;
Horum sociali diuersi
tate . tota adunatur
armonia ;

Verum quia ut dictum
est . eorum multiplicatio
in inmensum procedit .
ex hac inmensitatis confu
sione . certum sibi numerum
elegit ratio disciplinae .
et in decem et octo sonis
sibi speculationem posu
it ; In quibus primum
et humillimum constat
tetrachordum grauium ;
huic proximum tetra
chordum finalium .
Post quos tetrachordum
superiorum . Deinde
excellentium . ultimi
remanent duo ;
Quorum descriptio .
enim ista est

EXCELLENTES

SUPERIORES

FINALES

GRAVES

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.

